

3 1761 05899196 9

Sammlung Götschen

# Harmonielehre

Von

Prof. Stephan Krehl

I

Vorbereitung  
Darstellung und Verbindung  
der konsonierenden Hauptafforde  
der Tonarten



MT  
50  
K92  
1921  
v.1  
c.1  
MUSIC

809

# Sammlung Götschen

Unser heutiges Wissen  
in kurzen, klaren, allgemeinverständlichen  
Einzeldarstellungen

---

Walter de Gruyter & Co.

vormals G. J. Götschen'sche Verlagshandlung / J. Guttentag, Verlags-  
buchhandlung / Georg Reimer / Karl J. Trübner / Veit & Comp.

Berlin W. 10 und Leipzig

---

Zweck und Ziel der „Sammlung Götschen“  
ist, in Einzeldarstellungen eine klare, leicht-  
verständliche und übersichtliche Einführung  
in sämtliche Gebiete der Wissenschaft und  
Technik zu geben; in engem Rahmen, auf  
streng wissenschaftlicher Grundlage und unter  
Berücksichtigung des neuesten Standes der  
Forschung bearbeitet, soll jedes Bändchen  
zuverlässige Belehrung bieten. Jedes einzelne  
Gebiet ist in sich geschlossen dargestellt, aber  
dennoch stehen alle Bändchen in innerem Zu-  
sammenhange miteinander, so daß das Ganze,  
wenn es vollendet vorliegt, eine einheitliche,  
systematische Darstellung unseres gesamten  
Wissens bilden dürfte.

Ausführliche Verzeichnisse  
der bisher erschienenen Bände umsonst und postfrei

# Bibliothek zur Musik

## aus der Sammlung Götschen

Allgemeine Musiklehre von Prof. Stephan Krehl . . . . . Nr. 220

Musikalische Akustik von Prof. Dr. Karl L. Schäfer. Mit 36 Abb. Nr. 21

Harmonielehre von A. Halm. Mit vielen Notenbeispielen . . Nr. 120

Harmonielehre von Prof. Stephan Krehl.

I. Vorbereitung. Darstellung und Verbindung der konsonierenden Hauptakkorde der Tonart . . . . . Nr. 809

II. Darstellung und Verbindung der dissonierenden Akkorde. Nr. 810

III. Die Modulation . . . . . Nr. 811

Musikalische Formenlehre (Kompositionslehre) von Professor Stephan Krehl. Mit vielen Notenbeispielen. 2 Bände. Nr. 149, 150

Kontrapunkt. Die Lehre von der selbstständigen Stimmführung von Prof. Stephan Krehl . . . . . Nr. 390

Fuge. Erläuterung und Anleitung zur Komposition derselben von Prof. Stephan Krehl . . . . . Nr. 418

Instrumentenlehre von Musikdirektor Prof. Franz Mayerhoff.

I. Text. II. Notenbeispiele . . . . . Nr. 437, 438

Musikästhetik von Dr. A. Grünsky . . . . . Nr. 344

Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik von Dr.

A. Möhler. Mit zahlreichen Figuren und Musikbeispielen.

2 Bände . . . . . Nr. 121, 347

Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts von Dr. Karl Grünsky. Nr. 239

Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts von Dr. Karl Grünsky.

2 Bände . . . . . Nr. 710, 725

Musikgeschichte seit Beginn des 19. Jahrhunderts von Dr.

A. Grünsky. 2 Bände . . . . . Nr. 164, 165

Technik der deutschen Gesangkunst von Oskar Noë und Dr.

Hans Joachim Moser . . . . . Nr. 576

Weitere Bände sind in Vorbereitung

**Walter de Gruyter & Co.**

Berlin W 10 und Leipzig

---

In unserm Verlage sind ferner erschienen:

**Beispiele und Aufgaben  
zum Kontrapunkt**

Zusammengestellt von

**Stephan Krehl**

4. Aufl. 1926. 4°. M. 3.—

---

**Theorie der Tonkunst  
und Kompositionslehre**

von **Stephan Krehl**

I. Teil:

**Allgemeine Musiklehre**

8°. 1920. M. 2.—, geb. M. 2.50

II. Teil:

**Harmonielehre (Tonalitätslehre)**

8°. 1922. M. 2.50, geb. M. 3.—

Arthur R. Plettner  
Sammlung Götschen

# Harmonielehre

Professor Stephan Arrehl

I

Vorbereitung

Darstellung und Verbindung der konsonierenden  
Hauptafforde der Tonart *Presented to the*

Neudruck

LIBRARY of the  
UNIVERSITY OF TORONTO



from the  
ARTHUR PLETTNER  
ISA McILWRAITH

Berlin und Leipzig COLLECTION  
Walter de Gruyter & Co.

vormals G. J. Götschen'sche Verlagshandlung · J. Guttentag, Verlags-  
buchhandlung · Georg Reimer · Carl J. Trübner · Veit & Comp.

1928



Alle Rechte, insbesondere das Übersetzungsrecht,  
von der Verlagshandlung vorbehalten.

# Inhalt.

---

	Seite
Vorbereitung . . . . .	5
<b>I. Theil.</b> Darstellung und Verbindung der konsonierenden Hauptafforde der Tonart.	
1. Kapitel. Die Ober- und Unterklänge in der Hauptstellung.	
§ 1. Die Tonika in Verbindung mit den Dominanten der reinen Systeme . . . . .	21
§ 2. Die Tonika in Verbindung mit den Dominanten der gemischten (harmonischen) Systeme . . . . .	37
§ 3. Verbindung der Dominanten der reinen und harmonischen Systeme miteinander . . . . .	41
2. Kapitel. Die Umstellungen der Dreiklänge und ihre Verbindung untereinander.	
§ 4. Die erste Umstellung (der Sextafford) . . . . .	47
§ 5. Die zweite Umstellung (der Quartsextafford) . . . . .	56
Aufgaben . . . . .	64

---



## Literatur.

- Buñler, Ludwig.** Praktische Harmonielehre.
- Hauptmann, Moriz.** Natur der Harmonik und Metrik.
- Jadasohn, Salomo.** Lehrbuch der Harmonie.
- Louis, Rud., und Ludw. Thuille.** Harmonielehre.
- Dettingen, Arthur von.** Das duale Harmoniesystem.
- Reger, Max.** Beiträge zur Modulationslehre.
- Richter, Ernst Friedrich.** Lehrbuch der Harmonie.
- Riemann, Hugo.** Handbuch der Harmonielehre. — Vereinfachte Harmonielehre. — Katechismus der Harmonielehre.
- Schreier, Johannes.** Harmonielehre.
- Weber, Gottfried.** Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst.
-



## Vorbereitung.

Harmonielehre ist die Lehre vom Aufbau, von der Darstellung und von der Verbindung der Akkorde. Ihre Aufgabe ist es also darzutun, wie sich ein konsonierender, ein dissonierender Akkord zusammensetzt, wie er in den für die Musik eingeführten Satzweisen wiedergegeben wird, wie er sich schließlich mit anderen Konsonanzen und Dissonanzen verbindet. Dabei ist unter Akkord der Zusammenklang von mehr als zwei Tönen verschiedener Höhe und unterschiedlicher Benennung zu verstehen. Aus der großen Zahl von Möglichkeiten der Zusammenstellung von Tönen heben sich wenige Arten als elementare Grundanordnungen hervor. Auf dieselben werden alle anderen Bildungen zurückgeführt.

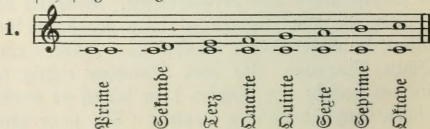
Durch die Kenntniznahme der Harmonielehre soll der Musikschüler befähigt werden, den harmonischen Aufbau der Musikstücke zu verfolgen und zu beurteilen. Vor allem soll ihm aber auch die Möglichkeit gegeben werden, musikalisch denken zu lernen. Die zu lösenden Aufgaben dürfen daher nicht in schematischem Ausfüllen eng vorgeschriebener Sätze, sondern im Ausführen von Radenzen, von Melodien bestehen. Nicht nur gegebene Bässe, auch gegebene Oberstimmen sind zu bearbeiten. Bedeutet doch die Ergänzung von Oberstimmen zu einem gegebenen Baß, der beziffert ist, häufig keinen musikalischen, sondern einen rechnerischen Vorgang. Um aber Melodien richtig mit Unterstimmen versehen zu können, dazu bedarf es wirklich musikalischen Empfindens und Denkens. Die neue Musik

stellt zu dem noch ganz besondere Ansprüche an die Ausdeutung und Herstellung der Modulation. Die Beherrschung auch dieses Kapitels zu veranlassen ist vornehmste Aufgabe der Harmonielehre.

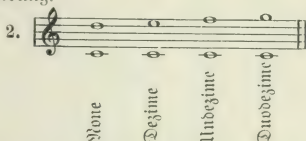
Das genaue Vertrautsein mit der Elementarlehre ist unbedingtes Erfordernis für ein nutzbringendes Arbeiten in der Harmonielehre. Einige Hauptpunkte aus der Elementarlehre seien, ehe hier die Besprechung der Harmonielehre erfolgt, zur Repetition nochmals erläutert.

Jeder Akkord wird auf die in ihm enthaltenen Intervalle zurückgeführt. Intervall bedeutet den Zusammenklang zweier Töne wie auch den Abstand derselben im Nacheinanderklang. *c d* bildet zusammen angeschlagen, in einem Akkord, wie nacheinander gespielt, in einer Tonleiter, eine Sekunde. Die Allgemeinbezeichnung der Intervalle als Prime, Terz, Sexte usw. gilt gleichmäßig für die Intervalle von den Stammtönen wie von deren Abstufungen den Zwischentönen aus. *c d*, *cis d*, *ces dis* usw. fallen unter den Begriff der Sekunde, ohne daß zunächst dabei der Unterschied im wirklichen Abstand eine Rolle spielt. *c fisis* ist wie *c f* eine Quarte, *c ges* wie *c g* eine Quinte und doch ist *fisis* höher als *ges*. Zusatzbenennungen sind zur Kennzeichnung der Größenunterschiede je nach der Ableitung der Intervalle von Stammtönen oder Zwischentönen erforderlich.

Vom Ton *c* aus mit den übrigen Stammtönen aufwärts zu — das sind die Töne der C-Durtonleiter — ergeben sich folgende Intervalle:



Bei der Abstandsrechnung zählt der Ton, von welchem ausgegangen wird, schon mit. c c ist demnach das erste Intervall die Prime. Es folgen Sekunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime, Oktave. Von der Oktave ab wiederholen sich die Benennungen der Töne. Die nun entstehenden Intervalle in weiter Lage werden wie diejenigen in enger Lage beurteilt. Nur in einzelnen Fällen kommen im Weiterzählen über die Oktave hinaus die Benennungen None, Dezime, Undezime und Duodezime in Verwendung.



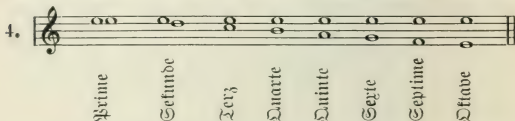
Diese Zusammenklänge erfahren aber keine andere Behandlung als Sekunde, Terz, Quarte und Quinte.

Von den Intervallen, die sich aus den Zusammenhängen der Stammtöne innerhalb der Oktave  $c^1 c^2$  ergeben, werden Prime, Quarte, Quinte, Oktave rein, Sekunde, Terz, Sexte, Septime groß genannt.

In unserem Tonssystem sind die Abstände der Haupttöne voneinander, d. h. die Entfernungen in bezug auf Ganz- und Halbtonschritte aufwärts wie abwärts zu bei den Stammtönen gleichmäßig vom Ton d aus verteilt. Die symmetrische Anordnung vom Ton d aus zeigt sich sehr deutlich beim Aufschreiben der Töne im Basschlüssel, weil daselbst der Ton d in die Mitte des Linienystems zu stehen kommt.

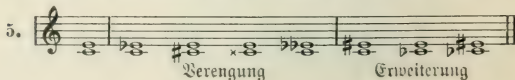


Daraus geht hervor, daß dieselben Intervalle, d. h. in Art und Größe, die von *c* aus mit den Stammtönen aufwärts zu besprochen wurden, sich auch vom Ton *c* aus mit den Stammtönen abwärts zu — das ist mit den Tönen der reinen A-Molltonleiter von der Quinte aus gelesen — ergeben.



Hier sind Prime, Quarte, Quinte, Oktave gleichfalls rein, Sekunde, Terz, Sexte, Septime groß. Zum Unterschied von den Intervallen aufwärts zu, wird den nach unten Gezählten die Vorsilbe „unter“ beigelegt. *c* ist die Terz von *e*. In demselben Intervall ist *c* die Unterterz von *e*.

Für die Größenverhältnisse der Intervalle ist nun folgendes zu merken: Vom Grundton der reinen Durtonleiter aufwärts, wie von der Quinte der reinen Molltonleiter abwärts zu, werden die Intervalle der Prime, Quarte, Quinte, Oktave rein, Sekunde, Terz, Sexte, Septime groß genannt. Die Zwischentöne gelten beim Abzählen als Veränderungen der Haupttöne. Durch Einführen der ersteren entstehen Dehnungen der Hauptintervalle. Bei den Dehnungen wird zwischen Verengungen und Erweiterungen unterschieden. Beide Arten kommen einfach wie doppelt vor. Unter Verengung eines Intervalls wird die Erhöhung des unteren oder die Erniedrigung des oberen Tones desselben verstanden. Erweiterung bedeutet das Gegenteil davon: Erniedrigung des unteren oder Erhöhung des oberen Tones.



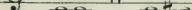
Dabei ist zu erwähnen, daß, wenn von Erhöhung und Erniedrigung der Töne gesprochen wird, damit keineswegs der Vorgang richtig gekennzeichnet ist, sondern daß diese Ausdrucksweise die Veränderung nur äußerlich beschreibt. eis ist nicht in dem Sinne eine Veränderung von e, daß der letztere Ton unrein genommen, hinaufgezogen erscheint. eis hat wie e seine bestimmte Schwingungszahl, ist ihm gegenüber als Ton ebenso selbständig wie etwa h. Lediglich in der Bezeichnungsweise ist eis von e abhängig. Richtig wäre zu sagen, e ist durch seinen oberen chromatischen Nebenton erseht worden. Statt dessen aber bedient man sich kurzerhand des Ausdrucks: e ist zu eis erhöht oder e ist zu eis alteriert worden.

In bezug auf die Dehnungen der Intervalle ist zu merken:

Aus den großen Intervallen entstehen durch Verengung kleine, aus den kleinen und reinen Intervallen durch Verengung verminderte, aus den großen und reinen Intervallen durch Erweiterung übermäßige. Verminderte Intervalle nochmals verengt ergeben doppelt verminderte, übermäßige Intervalle nochmals erweitert doppelt übermäßige. Ebenso ergeben kleine Intervalle durch Erweiterung große, übermäßige Intervalle durch Verengung große oder reine usw.

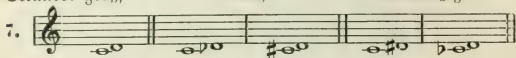
Von jedem reinen und großen Intervall lassen sich alle einfachen wie doppelten Dehnungen bilden. Für die Akkordlehre kommt nur ein verhältnismäßig kleiner Theil derselben als charakteristisch in Betracht. Die gebräuchlichsten Intervalle von Prime bis Oktave sind folgende:

Prime:      rein,                      übermäßig,                      doppelt  
   übermäßig.

6. 

c eis bildet ebenso wie c ces die übermäßige Prime. Als Tonschritt wird beides auch als chromatischer Halbton bezeichnet. ces eis stellt den chromatischen Ganzton dar. Es wird streng zwischen chromatischen und diatonischen Halbton unterschieden. Ersterer ist immer dann vorhanden, wenn die beiden Töne des Intervalls von ein und demselben Stammtone aus abgeleitet sind: c eis; letzterer, wenn verschiedene Stammtöne zugrunde liegen: c des. Die wirkliche Tonhöhe, die Frage ob eis oder des höher ist, spielt dabei keine Rolle. Von den Sekunden sind zu erwähnen:

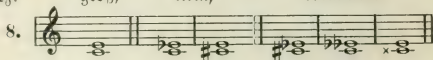
Sekunde: groß, klein, übermäßig.



Außer der kleinen Sekunde c des, eis d sind andere Dehnungen wie ces deses, cisis dis usw. anzutreffen. Alle Veränderungen, die hier wie bei den weiteren Intervallen aus den Stammtönen hervorgehen können, anzuführen, ist nicht möglich.

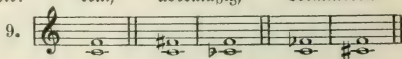
Terzen kommen in Akkorden als groß, klein und vermindert vor.

Terz: groß, klein, vermindert.

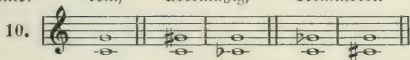


Bei den Quarten und Quinten sind gleichmäßig die drei Abstufungen rein, übermäßig und vermindert im Gebrauch.

Quarte: rein, übermäßig, vermindert.

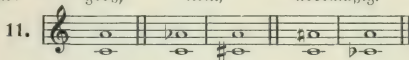


Quinte: rein, übermäßig, vermindert.

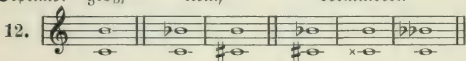


Sexten finden sich außer als groß und klein, als übermäßig, Septimen außer als groß und klein, als vermindert.

Sexte: groß, klein, übermäßig.

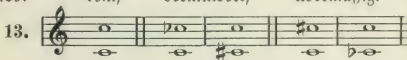


Septime: groß, klein, vermindert.



Von der Oktave wird außer dem reinen Intervall die Dehnung vermindert und übermäßig berücksichtigt.

Oktave: rein, vermindert, übermäßig.



Unter Umkehrung eines Intervalles wird die Ersetzung des unteren Tones durch seine höhere Oktave oder die Ersetzung des oberen Tones durch seine untere Oktave verstanden.

Dem Klangcharakter nach werden die Intervalle in Konsonanzen und Dissonanzen eingeteilt. Konsonanz ist die Verschmelzung von Tönen, welche in der Obertonreihe bis zum Schwingungsverhältnis 1:6 gemeinsam vorkommen. Konsonanzen sind alle reinen Intervalle, die großen und kleinen Terzen und Sexten. Dissonanzen sind die Sekunden und Septimen, die verminderten und übermäßigen Intervalle.



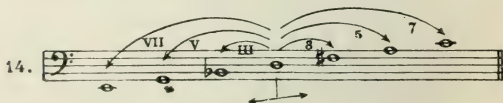
Für die Akkordlehre sind die Intervalle noch in anderer Art einzuteilen. Die eigentlich klangbildenden und für die Beurteilung der Verwandtschaft der Akkorde maßgebenden Intervalle sind: reine Prime (Oktave), reine Quinte und große Terz. Aus diesen natürlichen Zweiklängen setzen sich die konsonierenden Dreiklänge zusammen. In den Vierklängen (den dissonierenden Akkorden) spielen eine hervorragende Rolle: große Sekunde (None), reine Quarte, große Sexte und kleine Septime. Alle diese Intervalle (aufwärts wie abwärts zu) können als die schlichten, natürlichen gelten. In der Bezifferung werden sie durch einfache Zahlen, d. h. Zahlen ohne jeden Zusatz kenntlich gemacht. Arabische Zahlen fordern stets Oberintervalle, römische Zahlen Unterintervalle.

## Oberintervall

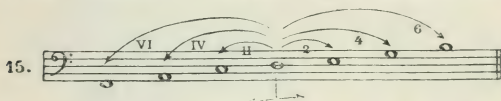
## Unterintervall

1	reine Prime	I
2	große Sekunde	II
3	große Terz	III
4	reine Quarte	IV
5	reine Quinte	V
6	große Sexte	VI
7	kleine Septime	VII
8	reine Oktave	VIII

Vom Ton d aus nach oben bezeichnet demnach: 3 die Terz fis, 5 die Quinte a, 7 die Septime c und ferner nach unten: III die Terz b, V die Quinte g, VII die Septime e.



Von demselben Ton d aus nach oben gibt 2 die Sekunde e, 4 die Quarte g, 6 die Sexte h und nach unten II die Sekunde c, IV die Quarte a, VI die Sexte f an.



Wird ein Ton alteriert, oder richtig gesagt, tritt statt eines Tones die nach ihm benannte obere oder untere chromatische Stufe ein, so erhält die Zahl des Intervalltones der verändert erscheint, den Zusatz  $<$  (= aufwärts gedehnt) oder  $>$  (= abwärts gedehnt).

Die Quinte	gis	von c wird angezeigt durch	$\overset{\wedge}{5}$
" Sexte	as	" " " " "	$\overset{\wedge}{6}$
" Septime	h	" " " " "	$\overset{\wedge}{7}$
" Septime	heses	" " " " "	$\overset{\wedge}{7}$
" Unterterz	a	" " " " "	$\underset{\wedge}{III}$
" Unterquinte	fis	" " " " "	$\underset{\wedge}{V}$
" Unterseptime	des	" " " " "	$\underset{\wedge}{VII}$
" Unterseptime	dis	" " " " "	$\underset{\wedge}{VII}$

Der Schüler hat in allen reinen Durtonarten vom Grundton aus aufwärts, wie in allen reinen Molltonarten von der Quinte aus abwärts, zur Übung die Intervalle aufzuschreiben, der Größe nach zu bezeichnen und auf dem Klavier anzuschlagen. Nach genauer Kenntnissnahme dieser Zweiklänge sind dann auch von allen andern Stufen der Tonleitern, aufwärts wie abwärts zu, die Intervalle ihrer Größe nach festzustellen.

Besonders sind die reinen Quinten und großen Terzen zu merken. Auf ihnen allein bauen sich die Dur- und Molldreiklänge auf, durch sie werden alle Klangverwandt-

schaften vermittelt. Die Folge der reinen Quinten, welche sich innerhalb der Stammtöne ergibt, ist fest einzuprägen:

f c g d a e h.

Die Quintenfolge geht von h aufwärts, wie von f abwärts zu, weiter. Um die anderen Quinttöne zu erhalten muß obige Reihe reiner Quinten von links nach rechts mit Erhöhung der Stammtöne, von rechts nach links mit Erniedrigung derselben gelesen werden. An h schließt sich aufwärts an: fis cis gis dis ais eis his, dann fisis cisis gisis usw.; ferner an f abwärts: b es as des ges ces fes, dann heses eses asas usw.

Die drei ersten Töne der Stammquintreihe sind die einzigen, welche große Terzen mit Stammtönen haben:

f a, c e, g h.

Alle anderen großen Terzen entstehen zwischen Stammtönen und abgeleiteten Tönen oder nur zwischen abgeleiteten Tönen:

d fis, es g, fis ais, ces es.

Reine Quinten und große Terzen begründen alle Tonbeziehungen. Zwischen c und d wird eine Gemeinsamkeit nur durch den Ton g geschaffen. c g ist gleich g d eine Quinte. In ähnlicher Weise vermittelt zwischen c und gis der Ton e, welcher sowohl mit c wie mit gis eine große Terz bildet. Der Leittonschritt c h bedeutet das Zusammenfassen von Quint- und Terzschritt. Hier kann g wie e als Zwischenglied angesehen werden. g bildet mit c eine Quinte, mit h eine Terz; e bildet mit c eine Terz, mit h eine Quinte.

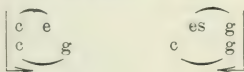
Man stelle nun fest, wie von einem Ton aus alle anderen Töne des Tonsystems durch Quint- und Terzschritte zu erreichen sind. Beide Arten von Schritten können aufwärts wie abwärts zur Ausführung gelangen. Besonders

interessant ist die Verbindung mit Stufen und ihrer enharmonischen Verwechslung. Von c zu es gelangt man durch den Quintschritt c g und den Terzschritt es g oder den Terzschritt c as und Quintschritt as es. c dis dagegen wird durch die Quinte c g und die Terzen g h, h dis oder die Terzen c e, e gis und die Quinte gis dis verbunden. Diese Manier der Tonvermittlung spielt eine große Rolle bei der Modulation.

Auf reinen Quinten und großen Terzen bauen sich vor allem aber auch die grundlegenden Akkorde der Tonarten, die Dur- und Molldreiklänge, auf.

In einem Quintintervall vermag der untere wie der obere Ton der bestimmende oder abhängige Ton zu sein. Akustisch ist der Zweiklang konsonant, musikalisch ist er dissonant, weil unbestimmt. Erst durch das Einfügen des Terzintervalles in das Quintintervall wird letzteres in einer ganz bestimmten Weise festgelegt.

Die Praxis kennt zwei Arten des Zueinanderklings einer reinen Quinte und einer großen Terz.



Beim ersten Akkord sind die beiden Intervalle durch den Ton c in Beziehung gebracht. c ist der Hauptton, über welchem sich der ganze Klang aufbaut. Hier verschmelzen alle Töne durch c miteinander. Mithin ist c e g ein Akkord, dessen Bestandteile oberhalb von c liegen. Er wird C-Oberklang genannt und durch  $\overset{+}{c}$  kenntlich gemacht.

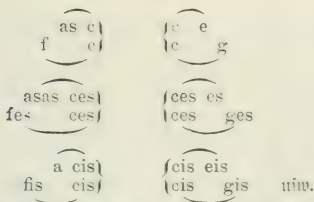
Beim zweiten Akkord dagegen sind die Intervalle durch den Ton g in Beziehung gebracht. g ist der Hauptton, unter welchem sich der ganze Klang aufbaut. Hier verschmelzen

alle Töne durch g. c es g wird daher G-Unterklang genannt und mit  $\overset{0}{g}$  bezeichnet. Oberklang ist mit Durdreiklang, Unter-  
klang mit Molldreiklang gleichbedeutend.

Die Bezeichnungen Dur- und Molldreiklang haben mit der Erklärung des Akkordes nichts zu tun. Durdreiklang ist eine Dreiklangsbildung, deren mittlerer Ton ein  $\square$ , ein h-durum, verlangt, während dem Molldreiklang das  $\flat$ , das b-molle, eigentümlich ist. Nach dem Dur- und Mollterzton ist der Akkord benannt worden, aber derart, daß die beiden der Schreibweise des mittleren Dreiklangstones entnommenen Bezeichnungen dem untersten Ton des Dreiklanges zugefügt wurden, so daß man C-Dur und C-Moll sagte, als ob der Ton c Veränderungen unterworfen sei.

Die Bezeichnungen Dur und Moll sind so eingeführt, daß sie sich nicht verdrängen lassen. Es ist auch gar nicht die Absicht, für die Praxis die altgewohnten Ausdrücke zu ersetzen. Für die Harmonielehre aber, für die Erklärung der Tonzusammenstellungen, für die Erkenntnis der Beziehung der Haupttöne von Akkorden untereinander ist die Auffassung und Bezeichnung im Sinne von Ober- und Unterklängen das einzig zum Ziele führende Mittel. Im konsonierenden Dreiklang ist zwischen Grundton, Terzton, Quintton und Hauptton zu unterscheiden. Grundton ist der untere Ton eines Quintintervalles, dessen akkordliche Bedeutung durch eine eingefügte Terz festgelegt ist. Der vom Quintintervall sich abhebende Ton des Terzintervalles ist der eigentliche Terzton und damit der charakteristische Ton des Akkordes. Quintton ist der vom Hauptton abhängige Ton im Quintintervall. Durch den Hauptton wird die Verschmelzung aller Töne des konsonierenden Dreiklanges hergestellt.

Jeder Ton des verwendeten Tonsystems kann Grundton, Terzton usw. sein. Von Bedeutung sind insbesondere die Töne als Haupttöne von Ober- wie Unterklängen.



Von allen Stamtönen und den einfachen Erhöhungen und Erniedrigungen derselben aus sind vom Schüler die Ober- wie Unterflänge zu bilden, aufzuschreiben und auf dem Klavier anzuschlagen. Dann sind die Bezeichnungen der Akkorde zu bestimmen.

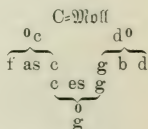
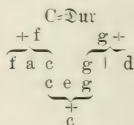
$\text{c e g} = \text{C-Dur} = \text{C-Oberflang} = \overset{+}{\text{c}}$   
 $\text{f as c} = \text{F-Moll} = \text{C-Unterflang} = \overset{0}{\text{c}}$   
 $\text{ces es ges} = \text{Ces-Dur} = \text{Ces-Oberflang} = \overset{--}{\text{ces}}$   
 $\text{fes asas ces} = \text{Fes-Moll} = \text{Ces-Unterflang} = \overset{0}{\text{ces}}$   
 $\text{cis eis gis} = \text{Cis-Dur} = \text{Cis-Oberflang} = \overset{+}{\text{cis}}$   
 $\text{fis a cis} = \text{Fis-Moll} = \text{Cis-Unterflang} = \overset{0}{\text{cis}} \text{ unv.}$

Wie sich drei Töne zum Dreiflang verbinden, so vereinigen sich drei Dreiflänge zur Tonart. Im Dreiflang liegt der charakteristische Ton, der Terzton, in der Mitte des Akkordes; in der Tonart ist der charakteristische Akkord, die Tonika, von den andern Klängen, den Dominanten, umgeben. Zwei Tonssysteme sind vorhanden: Das System der Oberflänge, die Durtonart, und das System der Unterflänge, die Molltonart. Zur Bildung der Tonart sind jeweils drei Klänge erforderlich:

$$\begin{array}{c} \text{f a c} \quad \text{g h d} \\ \text{c e g} \\ \hline \text{Dur} \end{array}$$

$$\begin{array}{c} \text{f as c} \quad \text{g b d} \\ \text{c es g} \\ \hline \text{Moll} \end{array}$$

Der mittellste Akkord, der Hauptklang, eines Tonsystems wird die Tonika genannt. In Dur ist das ein Oberklang, eine Durtonika ( $T^+$ ), in Moll ein Unterklang, eine Mollltonika ( $T^0$ ). Der eine Quinte tiefer als die Tonika auftretende Akkord heißt Subdominante, im reinen Dur ein Oberklang, die Dursubdominante oder einfach Subdominante ( $^+S$ ), im reinen Moll ein Unterklang, Molllsubdominante ( $^0S$ ). Der von der Tonika aus eine Quinte nach oben zu liegende Akkord wird als Oberdominante oder einfach Dominante bezeichnet. Im reinen Dur ist das ein Oberklang, die Durdominante oder Dominante ( $D^+$ ), im reinen Moll ein Unterklang, die Molldominante ( $D^0$ ). Die Buchstaben (T, D, S), welche zur abkürzenden Darstellung der Akkorde Verwendung finden, werden Funktionszeichen genannt. Vertreten dieselben Oberklänge, so bedürfen sie nicht des +; nur bei den Unterklängen darf die 0 nicht in Wegfall kommen. Werden die Akkorde nicht durch Funktionszeichen, sondern durch die Haupttöne, mittelst Klangbuchstaben, aufgeschrieben, dann ist das Zeichen + oder 0 stets zuzusetzen. Und zwar wird je nach der Stellung eines Akkordes in der Tonart als Tonika, Subdominante oder Dominante das charakterisierende Klangzeichen entweder über den Buchstaben, links oder rechts neben denselben notiert.



Außer den reinen Systemen, in denen wie vorstehend drei Ober- oder drei Unterklänge zur Tonart verbunden sind, kommen gemischte Systeme vor, deren Eigentümlichkeit darin



besteht, daß einer Durtonika Moll dominanten, einer Molltonika Dur dominanten angeschlossen werden. Aus den drei Hauptakkorden der Tonart bilden sich alle Dissonanzen. Der Hauptsache nach bestehen die Dissonanzen aus Ober- oder Unterklängen mit hinzugenommenen Sept- oder Sextintervallen. Alle dissonierenden Töne werden vom Hauptton des vorherrschenden Klanges aus gezählt und aufgeschrieben. Oberintervalle erhalten arabische, Unterintervalle römische Zahlen.

In C-Dur ist g h d f zu bezeichnen als	$g^+_7$	oder	$D_7$
" " " d f a c " "	$^+f_6$	"	$S_6$
" " " c e g h " "	$^+c_7$	"	$T_7$ u. w.
In A-Moll " h d f a " "	$vii^0a$	"	$viiS$
" " " g h d e " "	$vi^0h$	"	$viD$
" " " c e g h " "	$\overline{vii}^0h$	"	$\overline{vii}D$ u. w.

Zu dem Dominantklang wie zu dem Mollsubdominantklang kommt ferner die große oder kleine None als dissonierender Zusatzton.

In C-Dur ist g h d f a zu bezeichnen als	$g^+_9$	oder	$D_9$
" " " g h d f a s " "	$g^+_{\overline{9}}$	"	$D_{\overline{9}}$
In A-Moll " g h d f a " "	$ix^0a$	"	$ixS$
" " " gis h d f a " "	$\overline{ix}^0a$	"	$\overline{ix}S$

Durch Auslassen des Haupttons im Septklang entsteht der verminderte Dreiklang. Das Auslassen des Haupttons wird durch Durchstreichen des Klangbuchstabens kenntlich gemacht.

In C-Dur ist h d f zu bezeichnen als	$g^+_7$	oder	$\mathcal{D}_7$
In A-Moll " h d f " "	$vii^0\alpha$	"	$viiS$

Mit jedem Ober- und Unterklang steht der Parallelklang und der Leittonklang in innigster Beziehung.

In C-Dur ist a e e zu bezeichnen als  $\overset{+}{c}_p$  oder  $T_p$

" " " e g h " " "  $\overset{+}{e}$  "  $\overset{+}{T}$

In A-Moll " e e g " " "  $\overset{0}{e}_p$  "  $\overset{0}{T}_p$

" " " f a e " " "  $\overset{0}{e}$  "  $\overset{0}{T}$

In den harmonischen Systemen treten dann noch die Gegenklänge bedeutiam hervor.

In C-Dur ist f as e zu bezeichnen als  $\overset{+}{e}_g$

" A-Moll " e gis h " " "  $\overset{0}{e}_g$ .

In Dreiklängen oder Dissonanzen vorkommende chromatische Nebentöne werden durch <, wenn sie höher liegen, durch >, wenn sie tiefer liegen, gekennzeichnet.

In C-Dur ist e e gis zu bezeichnen als  $\overset{+}{e}_{\frac{5}{3}}$  oder  $T_{\frac{5}{3}}$

" " " g h dis f " " "  $\overset{+}{g}_{\frac{7}{5}}$  "  $D_{\frac{7}{5}}$

" " " h des f a " " "  $\overset{+}{e}_{\frac{9}{5}}$  "  $D_{\frac{9}{5}}$

" A-Moll " as c e " " "  $\overset{0}{e}_{\frac{7}{4}}$  "  $\overset{0}{T}_{\frac{7}{4}}$

" " " h des f a " " "  $\overset{0}{a}_{\frac{9}{4}}$  "  $\overset{0}{S}_{\frac{9}{4}}$

" " " gis h dis f " " "  $\overset{0}{e}_{\frac{11}{4}}$  "  $\overset{0}{S}_{\frac{11}{4}}$

In einem Oberklang, wie in g h d, bildet g die 1, h die 3, d die 5. Im Unterklang g b d dagegen d die I, b die III, g die V. Durch Unterschreiben oder Überschreiben der Funktionszeichen resp. Klangbuchstaben können die Lagerungen in der Unter- oder Oberstimme zum Ausdrucke gebracht werden.

## I. Teil.

### Darstellung und Verbindung der konsonierenden Hauptakkorde der Tonart.

#### 1. Kapitel.

#### Die Oberklänge (Durdreiklänge) und Unterklänge (Molldreiklänge) in der Hauptstellung.

§ 1. Die Tonika in Verbindung mit den Dominanten der reinen Systeme.

In der Musik wird zwischen strengem und freiem Satz unterschieden. Bei ersterem gelangt ein und dieselbe Anzahl von Stimmen gleichmäßig zur Durchführung. In letzterem treten die Stimmen bald in größerer, bald in kleinerer Zahl auf, je nachdem der Komponist ihr augenblickliches Vorhandensein zum Ausdruck notwendig erachtet. Für die Harmonielehre hat sich von jeher als am geeignetsten zur Darstellung aller Akkorde, der Konsonanzen wie der Dissonanzen, der vierstimmige Satz erwiesen. In ihm sollen auch hier die Übungen angestellt werden. Wer mit dem vierstimmigen Satz durchaus vertraut ist, wird jederzeit befähigt sein, sich die Kunst des freien Satzes ohne Schwierigkeiten zu eigen zu machen. Ist doch letzterer durchaus von jenem abhängig.

Die Stimmen des vierstimmigen Satzes heißen: Sopran, Alt, Tenor und Baß. Doch handelt es sich bei Zugrundelegen dieses Satzes für die Schreibweise in der Harmonie-

lehre nicht um einen Chorsatz. Man denke an die Wiedergabe der Beispiele auf einem Tasteninstrument, auf dem Klavier oder Harmonium. Die Notierung beschränkt sich daher auf Violin- und Baßschlüssel. Letzterem fallen die tieferen, ersterem die höheren Stimmen zur Darstellung zu. Bei der ruhigen Bewegungsart der Stimmen, die anfangs ausschließlich Berücksichtigung zu finden hat, kommen die höchsten wie die tiefsten Töne des verwendeten Tonsystems kaum in Frage. Weder in der dreigestrichenen Oktave und darüber noch in der Kontraoktave und darunter werden Töne zu verlangen sein. Alle melodische Entwicklung spielt sich ganz natürlich zwischen dem großen und dem dreigestrichenen c ab.



Angaben über den Umfang der einzelnen Stimmen zu machen, erübrigt sich deshalb. Der Grundsatz gilt: Sopran, Alt und Tenor sollen jeweils voneinander nicht mehr als eine Oktave absteigen, während sich der Baß vom Tenor weiter entfernen darf. Ausnahmsweise, wenn die äußeren Stimmen gegenseitig dicht nebeneinander gelagert sind, ist zwischen Alt und Tenor größerer Abstand gestattet.

Die vierstimmige Wiedergabe von Dreiklängen läßt sich nur durch die Verdoppelung eines Tones erzielen. Die Dreiklänge bestehen in enger Lage aus Hauptton, Terzton und Quintton. Die Erkenntnis, daß im Oberklang der unterste Ton, im Unterklang der oberste Ton der Hauptton ist, fordert in der Harmonielehre eine Bezeichnung dieser Dreiklangstöne, und zwar für den Oberklang (Durdreiklang)

mit 1, 3, 5 und für den Unterklang (Molldreiklang) mit V, III, I.

c	e	g	c	es	g
1	3	5	V	III	I

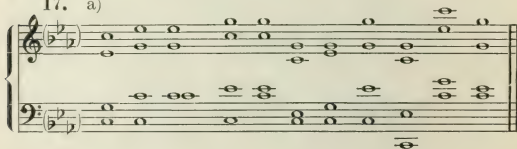
Am meisten zur Verdoppelung geeignet erweist sich die 1 des Oberklanges und die V des Unterklanges wie die 5 des Oberklanges und die I des Unterklanges. Die Verdoppelung der 3 und III, des Terztones als des charakteristischen Tones, welcher Ober- und Unterklang voneinander unterscheidet und deshalb stark ins Gehör fällt, ist zunächst außer Betracht zu lassen.

Jeder Ton eines Dreiklanges kann im Baß liegen. In den Anfangsübungen erhält letzterer jedoch nur den Grundton, die 1 des Oberklanges, die V des Unterklanges. Diese Anordnung heißt Grundstellung. Wie sich die übrigen Töne eines Akkordes über dem Grundton verteilen, ist wohl für die Wirkung, nicht aber für die Erklärung eines Akkordes von Bedeutung. Im Anfang wie im Verlauf einer Melodie wird bald dieser, bald jener Ton dem Sopran zufallen, während bei ihm am Schluß der Grundton den Vorzug genießt. Die Terz in der Oberstimme gewährt weniger als der Hauptton letzten Endes das Gefühl abschließender Ruhe. Doch ist das im allgemeinen gar nicht endgültig zu entscheiden; der Zusammenhang im Einzelfall spielt dabei eine viel zu große Rolle. Auch sind die Wirkungen bei den Unterklängen anders als bei den Oberklängen.

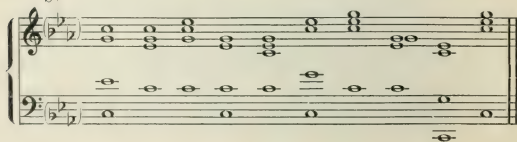
Beispiel 17 bringt Dreiklangsdarstellungen in günstiger wie in ungünstiger Anordnung. Dur- und Molldreiklänge sind zusammengefaßt. Ohne Vorzeichnung lese man C-Oberklänge, mit der in Klammer gesetzten Vorzeichnung G-Unterklänge. Der Baß bringt stets den Grundton; die oberen Stimmen lassen 1, 3, 5 oder V, III, I erklingen. Dabei wird teils Sopran und Alt im Violinschlüssel, Tenor und

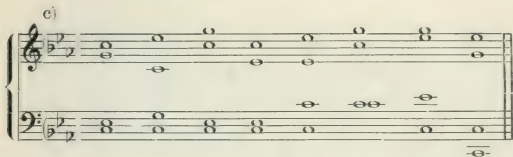
Daß im Bassschlüssel notiert, teils kommen die drei oberen Stimmen zusammen in den Violinschlüssel zu stehen. Nach der Entfernung der Stimmen voneinander wird ein Unterschied zwischen enger und weiter Lage gemacht. Erstere entsteht, wenn die drei oberen Stimmen gegenseitig zu einander die nächstliegenden Töne der Akkorde innehaben. Letztere ist stets da vorhanden, wo zwischen den Stimmen Akkordtöne ausbleiben. An sich ist es dafür gleichgültig, ob zwei oder drei Stimmen auf ein Linienssystem geschrieben werden. Wahrscheinlich verfällt man aber unwillkürlich darauf, enge Lage zu wählen, wenn die drei oberen Stimmen vereint im Violinschlüssel stehen. Demgegenüber zeigt sich im Musterbeispiel enge Lage auch bei getrennter Schreibweise. Als Verdoppelung im Sinne des vierstimmigen Satzes rechnet man stets das Zusammenanschlagen ein und desselben Tones durch zwei Stimmen. Auf dem Klavier ist ein solches Doppelerklingen eines Tones nicht ausführbar. Die Töne sind daher als von zwei Instrumenten wiedergegeben zu denken.

## 17. a)



## b)





Alle Lagerungen in Nr. 17 a) und b) sind durchaus verwendbar. Die erste Reihe zeigt Darstellungen in weiter, die zweite Reihe in enger Lage. c) bringt Darstellungen von ungünstiger Beschaffenheit. Hier sind die Stimmen entweder zu weit voneinander entfernt, oder Töne, die nicht doppelt auftreten sollen, erklingen doppelt, oder aber es fehlen Töne, deren Nichtvorhandensein störend wirkt. Bei der Darstellung der Dreiklänge hier zu Anfang wie bei ihrer Verbindung muß auf ihre Vollständigkeit Wert gelegt werden.

Wiederholtes Anschlagen der Dreiklänge in verschiedenen Tonhöhen wird am besten den Sinn für gute und schlechte Klangwirkungen schärfen. Der Schüler möge deshalb eine größere Zahl von Ober- und Unterklängen in günstiger wie ungünstiger Lage aufschreiben und spielen. Das richtige Verständnis für den Wert einer Akkordlage wird man freilich erst aus dem Zusammenhang der Harmonien erhalten. Erscheint doch da sogar nicht selten eine Anordnung der Töne, die an sich genommen ungünstig wirkt, durch die Stimmführung gerechtfertigt.

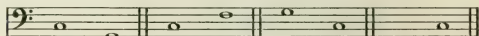
Nächst der Darstellung der Dreiklänge ist nun die Verbindung derselben in der Grundstellung zu üben. Auch hier gelten für Ober- wie für Unterklänge dieselben Grundsätze.

Die Aufgabe hat zunächst darin zu bestehen, die Tonika mit den Dominanten in Beziehung zu bringen. Auf T folgt D oder S. Für C-Dur angegeben: auf c<sup>+</sup> folgt <sup>+</sup>f



oder  $g^+$ . Der Baß erhält, da zunächst nur die Grundstellungen in Frage kommen, die Grundtöne der Afforde, die 1 oder V. Gemeinsame Töne erleichtern beim Klangwechsel den Übergang, d. h. soweit es statthaft ist, werden in den oberen Stimmen Töne, die den Afforden gemeinsam sind, beibehalten. Ohne Zweifel vereinfacht das die Stimmführung und verleiht den Verbindungen ein Gefühl der Ruhe. Ist das Festhalten an gemeinsamen Tönen jedoch aus irgendwelchen Gründen nicht angängig, dann erfolgt der Fortschritt zum nächstliegenden Ton des neuen Klanges. Auch Sprünge sind nicht ausgeschlossen. Doch vermeide man dieselben in den allerersten Übungen. Ihre Ausführung verlangt schon einige Sicherheit in der Bewegung.

Beim Aussetzen der Harmonien zu Nr. 18 erhält der Ton c die Tonika von C-Dur, den C-Oberklang, der Ton g deren Dominante, den G-Oberklang, der Ton f die Subdominante, den F-Oberklang.

18. 

T      D      T      S      D      T      S      T

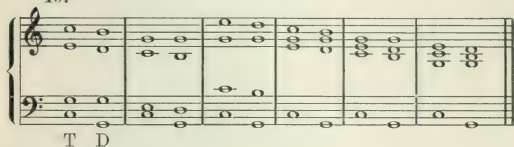
Es empfiehlt sich durch Zufügen der Funktionszeichen die Klangvertretung, welche die Töne haben, klarzustellen. Kann doch ein Ton c in C-Dur ebenso gut der S wie der T, ein Ton g der T wie der D angehören. Außerdem fördert es das musikalische Verständnis, sofort zu erkennen, welche Stellung ein Afford in der Tonart einnimmt. Statt der Funktionszeichen können jederzeit die Klangbuchstaben gesetzt werden.

Dem Funktionszeichen überschriebene Zahlen erfordern eine bestimmte Anfangslage in der obersten Stimme.  $\overset{3}{T}$  verlangt für die Tonika die Terz im Sopran,  $\overset{5}{g^+}$  für

den G-Oberklang die Quinte in derselben Stimme usw. Ist nichts vorgegeschrieben, so kann die Oberstimme 1, 3 wie 5 erhalten. Für die ersten Übungen ist es sehr förderlich, verschiedenartige Lösungen einer Aufgabe durch Wechsel der Oberstimmenlage im Beginn zu versuchen.

Die Folge von c e g und g h d vollzieht sich nun am nächstliegenden so, daß im Tenor, Alt oder Sopran der gemeinsame Ton g beibehalten wird und daß ferner von c der Schritt nach h, von e der Schritt nach d zur Ausführung gelangt.

19.



Und gleicherweise hält man bei Verbindung von c e g und f a c den gemeinsamen Ton c in einer der drei oberen Stimmen fest, während von e nach f, von g nach a geschritten wird.

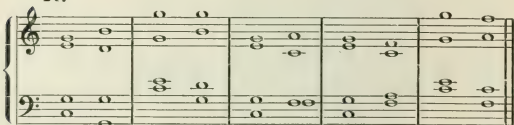
20.



Ist nun aber im ersten Akkord nicht c, sondern g verdoppelt, so hat sich die Stimmführung anders zu gestalten.

Beim Übergang nach g h d kann wohl nach wie vor eine Stimme an dem gemeinsamen Ton g festhalten. Die andere Stimme aber hat von g nach h zu springen. Folgt auf die Tonika mit doppelter Quinte dagegen die Subdominante, so ist auf das Beibehalten eines Tones Verzicht zu leisten. Nun müssen alle Stimmen sehen, auf dem einfachsten Wege zum nächstliegenden Tone des neuen Klanges zu kommen.

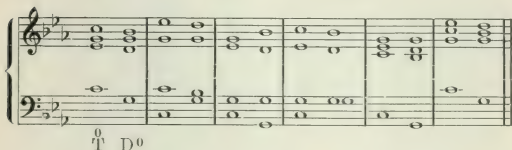
21.



Bei den ersten Übungen vermeide man es, Töne in den Dreiklängen auszulassen. In späteren Beispielen, bei der Verbindung mit Dissonanzen, wird sich vereinzelt die Notwendigkeit, Dreiklänge verkürzt zu bringen, herausstellen. Hier aber sind alle Töne zur Darstellung erforderlich.

Hinsichtlich der Stimmführung ist die Verbindung in Moll in nichts von derjenigen in Dur verschieden. Aber die Bezeichnung ist eine andere. Im Unterklang ist der oberste Ton, in c es g also g, der Hauptton. Er ist für alle Berechnung die I des Akkordes; es ist die III, c die V. Der Beginn in der Oberstimme mit c, es oder g kann auch hier dem Funktionszeichen durch V, III oder I überschrieben werden. Der Übergang von  $\overset{0}{T}$  zur  $^0S$ , von  $\overset{0}{T}$  zur  $D^0$  vollzieht sich genau nach denselben Anordnungen wie bei den Oberklängen. Gemeinsame Töne werden in den oberen Stimmen beibehalten, die anderen Stimmen zum nächstliegenden Ton des neuen Akkordes geführt

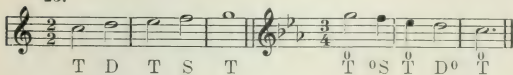
22.



Dieser ersten natürlichen, rein harmonischen Verbindung steht eine zweite gegenüber, die in der Hauptsache melodischer Natur ist. Bei ihr hat eine freiere Stimmführung Platz zu greifen, weil derjenigen Stimme Rechnung getragen wird, welche die Führung der Verbindungen übernimmt, als *cantus firmus*, abgekürzt c. f., d. h. als gegebene Stimme auftritt.

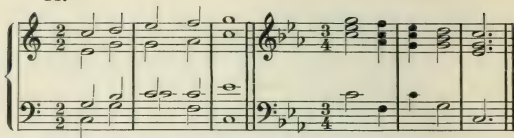
Ein Teil der Tonleiter sei als Motiv gewählt und dazu die untergeschriebene Funktionsfolge bestimmt.

23.



Jetzt wird der Hauptsache nach ein Festhalten an gemeinsamen Tönen nicht mehr möglich sein. Lediglich das Übergehen zu den nächstliegenden Tönen des neuen Klanges spielt nun eine Rolle.

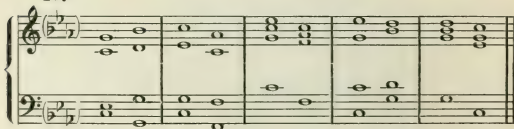
24.



Derartige Verbindungen sind in gleicher Weise wie die zuerst besprochenen erlaubt. Ja, sie werden hier zur Notwendigkeit, weil eine fortschreitende Melodie sie fordert. Von dem Zusammenhang, von der Umgebung wird es abhängig sein, wie der Übergang herzustellen ist.

Aus den zahlreichen Möglichkeiten melodischer Verbindung des Hauptakkordes mit den Dominanten folgen hier noch einige Beispiele in C-Dur und C-Moll.

25.

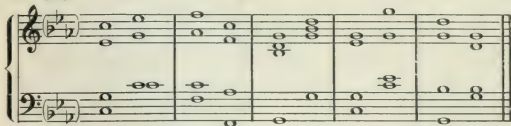


Größere Sprünge kommen wohl in allen Stimmen vor. Um nicht unnütze Fehler zu schreiben lasse man in den einfachen ersten Aufgaben die Stimmen nach den nächstliegenden Tönen des neuen Klanges gehen oder springen.

Es sei aber gleich bemerkt, daß diese Vorsicht in der Stimmführung außer acht gelassen werden kann, wenn ein Akkord aus einer höheren Lage in eine tiefere, oder aus einer tieferen Lage in eine höhere versetzt wird. Für diesen Fall ist es den Stimmen jederzeit gestattet, beliebig hin und her zu springen, ohne daß dadurch falsche Verbindungen entstehen. Diese Bestimmung gilt nicht nur für

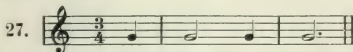
die Konsonanzen, sondern gleicherweise auch für alle Dissonanzen.

26.



Gleichbleibende Harmonie erfordert nicht ein doppeltes Schreiben des Funktionszeichens oder des Klangbuchstabens. Es genügt das Fortbestehen einer Harmonie durch Punkte anzudeuten: T .., °S ....., c<sup>+</sup> ....., usw.

Mit Vorliebe wird Lagenwechsel innerhalb derselben Takte verwendet. Harmoniewechsel erfolgt dagegen charakteristisch von der leichten zur schweren Zählzeit. Eine Folge gleicher Töne



ist daher wie unter Nr. 28 a) und b), nicht aber wie unter c) zu harmonisieren.

28. a)

b)

c)



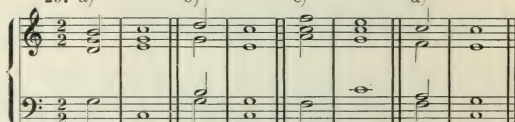
Die synkopische Art von Nr. 28 c) kann nur unter bestimmten Voraussetzungen von guter Wirkung sein.

Alle Aufgaben, welche in der Harmonielehre zu bearbeiten sind, bestehen aus kleinen oder großen Sätzen. Erstere

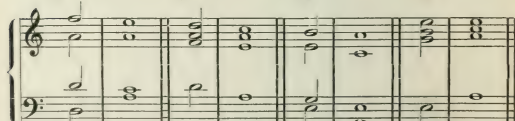
enthalten 4, letztere 8 wirkliche Takte. Davon ist der 2., 4., 6. und 8. Takt schwer, betont. Sätze mit 5, 7, 9 Takten usw. sind Umbildungen, die durch Dehnungen oder Verkürzungen aus regelmäßigen Sätzen entstehen. Die schweren Takte sind an den Hauptkadenzen zu erkennen. Unter Kadenz wird Schlußbildung, die Wendung von den Dominanten aus zur Tonika, verstanden. Die Hauptschlußformeln, welche die Praxis verwendet, können erst bei den Umlagerungen der Dreiklänge durchgesprochen werden, weil dafür nicht nur die Akkorde, sondern auch deren Stellungen von Bedeutung sind. Hier sei nur festgestellt, daß im reinen Dur die Hauptkadenz von der Oberdominante aus, im reinen Moll von der Subdominante aus erfolgt. Doch kommen als Nebenkadenzen ebenso die Übergänge von der anderen Dominantseite zur Tonika vor.

In Nr. 29 werden einige Kadenzen in C-Dur und A-Moll gezeigt. Diejenigen unter a, b, e, f sind vollkommener als diejenigen unter c, d, g und h.

29. a)                      b)                      c)                      d)



e)                      f)                      g)                      h)





Wenn es sich bei den Aufgaben hier um die Ausführung ganzer Sätze handelt, so wird doch in ihnen nichts anderes als die Verbindung der Tonika mit den Dominanten verlangt. Man beachte aber wohl, daß gleich berechtigt stets die Folgen der Tonika zu den Dominanten, wie diejenigen der Dominanten zur Tonika auftreten. Der Übergang von den Dominanten zur Tonika vollzieht sich unter denselben Bedingungen, denen die besprochenen Anordnungen unterliegen.

Ob in den Aufgaben enge oder weite Lage zu nehmen ist, das mag der Lehrer, der sofort die günstigste Lage erkennen kann, ausnahmsweise dem Schüler angeben. In den meisten Fällen ist es geratener, daß der Schüler selbst ausprobiert, in welchem Abstand der Stimmen die beste Wirkung erzielt wird und wie die Oberstimme am glücklichsten den ersten Ton wählt. Zu dem Zweck schreibe man, wie es Musterbeispiel 1 in den Aufgaben zeigt, einen Satz auf verschiedene Arten aus und wähle dann die am besten wirkende aus. Wohl ist es die Aufgabe der Harmonielehre, Akkorde zu erklären, sie darzustellen und miteinander zu verbinden. Doch muß und kann zu gleicher Zeit die Stärkung des melodischen Gefühls erstrebt werden. Der Schüler soll lernen die Folge der Töne, namentlich in der Ober- oder Unterstimme, vernünftig anzuordnen. Ein sehr gutes Mittel, dieses Ziel zu erreichen, ist, auf Grund einer Funktionsfolge, die im Takt geordnet ist, zunächst nur eine Ober- wie Unterstimme zu schreiben, die dann auf ihren Aufbau hin zu prüfen ist. Es sei z. B. nachstehende Funktionsfolge gegeben:

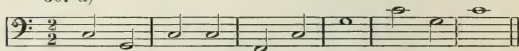
$$\frac{2}{2} \quad T D | T \dots | S T | D | T D | T ||$$

Steht im Takt nur ein einzelnes Funktionszeichen, so dient dasselbe zur Ausfüllung des ganzen Taktes. Bei zwei

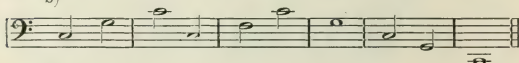
Zeichen wird regulär in zwei halbe geteilt. Doch sind ebenso Rhythmisierungen wie  $\text{P} \cdot \text{P}$  oder  $\text{P} \text{P} \cdot$  möglich. Auch im dreizähligen Takt besteht völlige Freiheit in der Wahl der rhythmischen Unterteilungen.

Die melodische Folge der obiger Funktionsreihe zugehörigen Basstöne (es handelt sich hier nur um Grundtöne) vermag folgende Gestaltungen zu gewinnen:

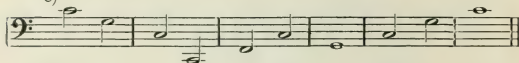
## 30. a)



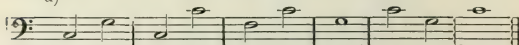
## b)



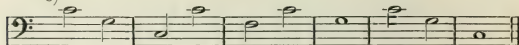
## c)



## d)

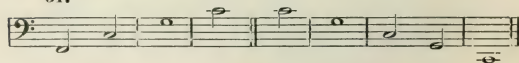


## e)



Dazu ist zu bemerken: Es wirkt ungünstig, wenn der Abschluß einer Satzbildung plötzlich in einer anderen Oktavlage erfolgt als die Satzbildung vorher angibt. Zu vermeiden ist ein Heraustreten aus dem Rahmen der vorhergehenden Entwicklung, wie es Nr. 30 a) und b) zeigt. Überhaupt sind Folgen, wie

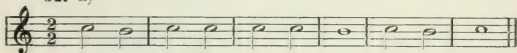
## 31.



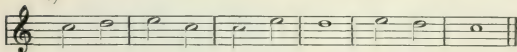
schlecht, für die ersten Übungen mindestens außer Betracht zu lassen. Doppelte Sprünge derselben Art, Quartan oder Quinten, in einer Richtung sind unschön, wenn die Harmonie dabei wechselt. Der Übergang in eine andere Oktavlage erfolgt am besten bei gleichbleibender Harmonie, wie es Nr. 30 c) im zweiten Takt zeigt. Freilich ist auch in dieser Bearbeitung die Schlußfolge ungünstiger. Nr. 30 d) wie e) ist infolge der Wiederkehr derselben Töne nicht so brauchbar. Immerhin ist den wesentlichsten Bedingungen einer vernünftigen Entwicklung Genüge geleistet. Die letzte Tonreihe kann wohl als die beste gelten.

Und weiter heißt es, auf Grund der erwähnten Funktionsfolge, Oberstimmen zu schaffen.

## 32. a)



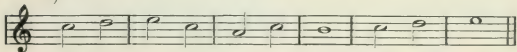
## b)



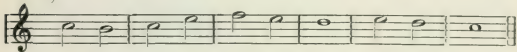
## c)



## d)



## e)



a) wie b) scheiden als wenig brauchbar aus. a) bringt so gut wie keine Abwechslung in der Melodie. Das ununterbrochene Berühren des Tones c ist unschön. Aber

auch Nr. 32e) ist schlecht, obwohl ein Wechseln in den Tonhöhen festzustellen ist. Hier werden aber zu viele Terztöne berührt, von denen aus Sekundanschluß und nicht ein sprungweises Weitergehen erfolgen müßte. Die Sprünge vom 3. zum 4. Takt und vom 5. zum 6. Takt sind für Grundtöne, Baßtöne nicht aber für Terztöne, Soprantöne charakteristisch. Gerade für derartige Erscheinungen gilt es beim Schüler das Empfinden zu wecken. Nr. 32b) und d) sind in der Führung demgegenüber bei weitem besser. Namentlich d) ist nicht schlecht. Bei b) stört das dreimalige Berühren des Tones e wie das Festhalten am Ton c beim Übergang vom 2. zum 3. Takt. Zur neuen Zählzeit hin befeißige man sich anfangs Wechsel der Tonhöhen einzuführen. Der Lesart d) steht schließlich diejenige von e) über, weil in ihr die Steigerung zum Ton f und das Zurückgehen von da nach dem Grundton eine angenehme melodische Linie erzeugt.

Nr. 30e) und Nr. 32e) miteinander verbunden ergeben nun die richtige Lösung der Aufgabe, zu den besprochenen Funktionen die äußeren Stimmen zu schreiben. Den äußeren dann die mittleren Stimmen beizufügen, bereitet keine Schwierigkeiten.

33.

Zum Schluß jedes Paragraphen werden hier eine Anzahl Funktionsfolgen gebracht, die nach der eben besprochenen Weise gelöst werden können, die aber dann auch die Klänge zu den entsprechenden Nummern in den Auf-

gaben anzeigen. Dabei sei nochmals daran erinnert, daß Funktionszeichen ohne Zusatz Oberklänge fordern. Bei den Unterklängen dagegen ist die  $\circ$  notwendig. Sie wird nur dann wieder entbehrlich werden, wenn bei den Dissonanzen die Zusatztöne durch römische Zahlen zum Ausdruck kommen. Hier erhält die Molltonika die  $\circ$  über dem Klangbuchstaben, die Mollsubdominante links, die Molldominante rechts desselben.

Aufgaben:

1.  $\frac{2}{2}$  T D | T S T | D .. T | D .. T ||
2.  $\frac{2}{2}$  T D T | S .. | T D .. | T ||
3.  $\frac{3}{4}$   $\overset{\circ}{T}$  D  $\overset{\circ}{\circ}$  |  $\overset{\circ}{T}$   $\overset{\circ}{\circ}$  S |  $\overset{\circ}{T}$  D  $\overset{\circ}{\circ}$   $\overset{\circ}{T}$  |  $\overset{\circ}{\circ}$  S  $\overset{\circ}{T}$  ||
4.  $\frac{4}{4}$  T D T D | T .. | S T D | T ||
5.  $\frac{4}{4}$   $\overset{\circ}{T}$   $\overset{\circ}{\circ}$  S  $\overset{\circ}{T}$   $\overset{\circ}{\circ}$  S |  $\overset{\circ}{T}$  D  $\overset{\circ}{\circ}$  .. |  $\overset{\circ}{T}$  D  $\overset{\circ}{\circ}$   $\overset{\circ}{T}$   $\overset{\circ}{\circ}$  S |  $\overset{\circ}{T}$  ||
6.  $\frac{2}{2}$  T S | T .. | D T | S | T .. | S T | D .. | T ||
7.  $\frac{3}{4}$  T D | T .. S | T D | T | D T .. | S T | D .. | T ||
8.  $\frac{2}{2}$   $\overset{\circ}{T}$  | D  $\overset{\circ}{\circ}$   $\overset{\circ}{T}$  | D  $\overset{\circ}{\circ}$  |  $\overset{\circ}{T}$   $\overset{\circ}{\circ}$  S  $\overset{\circ}{T}$  | D  $\overset{\circ}{\circ}$  .. |  $\overset{\circ}{T}$   $\overset{\circ}{\circ}$  S |  $\overset{\circ}{T}$  D  $\overset{\circ}{\circ}$  |  $\overset{\circ}{T}$  .. |  
 $\overset{\circ}{\circ}$  S |  $\overset{\circ}{T}$  .. | D  $\overset{\circ}{\circ}$  .. |  $\overset{\circ}{T}$   $\overset{\circ}{\circ}$  S |  $\overset{\circ}{T}$  .. |  $\overset{\circ}{\circ}$  S  $\overset{\circ}{T}$  |  $\overset{\circ}{\circ}$  S .. |  $\overset{\circ}{T}$  ||
9.  $\frac{4}{4}$  T D T .. | S T D | T D T S T S | T .. D | T S T .. |  
S .. T | D T D T S T | D .. T ||
10.  $\frac{2}{2}$   $\overset{\circ}{T}$   $\overset{\circ}{\circ}$  S |  $\overset{\circ}{T}$  .. |  $\overset{\circ}{\circ}$  S  $\overset{\circ}{T}$  | D  $\overset{\circ}{\circ}$  |  $\overset{\circ}{T}$  D  $\overset{\circ}{\circ}$  .. |  $\overset{\circ}{T}$  D  $\overset{\circ}{\circ}$  |  $\overset{\circ}{T}$   $\overset{\circ}{\circ}$  S .. |  $\overset{\circ}{T}$  ||
11.  $\frac{3}{4}$  T D T | S .. | T D T | S T .. | D .. | T .. | D T S | T D |  
T S T | D .. .. | T ||
12. bis 17.

## § 2. Die Tonika in Verbindung mit den Dominanten der gemischten (harmonischen) Systeme.

Neben der bisher verwendeten Zusammenstellung der Akkorde in C-Dur und C-Moll

f a c    g h d  
c e g

f a s c    g b d  
c e s g

bringt die Praxis gern nachstehende Klangreihen:

f as c g h d  
c e g

f as c g h d  
c es g

An diesen ist charakteristisch, daß in Dur eine  $^{\circ}S$ , in Moll eine D Platz greift. Die Tonleitern, welche diesen Systemen entstammen, sind als harmonische bekannt. Die Systeme selbst werden gleichfalls als harmonische bezeichnet. Im Grunde sind es solche, bei denen mit der Tonika die Dominante eines anderen Geschlechtes in Verbindung tritt, d. h. es sind gemischte Systeme. Für die  $\overset{0}{T}$  ist das Anschließen einer D seit langer Zeit etwas Gewohntes. Namentlich in neuerer Zeit wird aber auch gern die T mit der  $^{\circ}S$  verbunden. Durch diese Umänderung in der Zusammenstellung von Tonika und Dominanten werden die Gesetze der Stimmführung in nichts beeinflusst. Alles, was im vorhergehenden Paragraphen darüber gesagt worden ist, gilt auch hier. Aber die Wirkung ist eine durchaus andere, weil sich die Beziehung der Haupttöne zueinander verändert hat.

In den reinen Systemen

$+f \overset{+}{c} g^{+}$

$^{\circ}c \overset{0}{g} d^{\circ}$

haben wir es nur mit quintverwandten Akkorden zu tun. In den harmonischen Systemen dagegen

$^{\circ}c \overset{+}{c} g^{+}$

$^{\circ}c \overset{0}{g} g^{+}$

sind jeweils zwei Dreiklänge durch denselben Ton verwandt. Der Tonika ist der Gegenklang angeschlossen. Dadurch gestaltet sich in Dur die Verbindung der Subdominante zur Tonika, in Moll der Dominante zur Tonika inniger. Für die Kadenz gewinnen diese Klänge hervorragende Bedeutung. Werden doch jetzt von den Terztönen der Dominanten

aus zur Tonika nur Leittonschritte ausgeführt, die jederzeit den innigsten Anschluß bringen.

Besondere Beachtung verdient die Möglichkeit in Dur  $^{\circ}S$  und  $S$ , in Moll  $D^{\circ}$  und  $D$  einander folgen zu lassen.

34.

Die sonderbare Wirkung, welche durch die springenden Terzen der Dominanten erzeugt wird, nennt man Querstand. Zweifelsohne klingt die Folge hart, d. h. sie ist nicht ohne weiteres verständlich. Ein Grund dazu mag sein, daß der tiefere Terzton leicht wie ein Wechselton vor dem höheren erscheint, der sich, wenn gesprungen wird, nicht richtig auflöst. Dann aber vertauscht plötzlich beim Sprung der unterste Ton in den Dreiklängen seine Bedeutung von 1 zu V oder von V zu 1. Daher ist schon, wenn beim Unterklang der Hauptton in den Baß gelegt wird, die Wirkung milde:

35.

In der Praxis wird gern der zweite Klang durch einen Zusatzton zur Dissonanz umgebildet und dadurch die Folge verständlicher gemacht.



Hier wird es sich empfehlen bei der Folge S und °S, D° und D und umgekehrt, den Terzton ein und derselben Stimme zu überlassen. So wird auf jeden Fall eine schlechte Klangwirkung vermieden, einer fehlerhaften Stimmführung vorgebeugt.



Die Einführung der Dominanten der gemischten Systeme verändert den Charakter der Tonstücke nicht unbeträchtlich. Die absolute Ruhe und Eigenart, welche den reinen Systemen anhaftet, ist gestört. Dafür sind die Kadenzen geschmeidiger, wenn auch unpersönlicher, geworden. Von den drei Hauptakkorden der C-Dur- und C-Molltonart ist ja nur noch die Tonika durch ihre Terz unterschieden. Die Dominanten sind gleich geworden. Diese Verschmelzung der Dur- und Mollsysteme ist für die Modulation von der größten Bedeutung. Kann doch durch die Vermittlung der Dominanten Dur und Moll derselben Tonstufe direkt in Verbindung treten.

Für die Stimmführung in unseren Aufgaben bedarf es keiner neuen Vorschriften. Die Akkorde in den harmonischen Systemen unterliegen denselben Gesetzen wie diejenigen in den reinen Systemen. Wenn es künftighin in Aufgaben vorkommt, daß eine melodische Linie einen Augenblick durch eine Pause unterbrochen wird, so geht die Führung der Stimmen über die Pause weiter, als ob dieselbe nicht vorhanden wäre. Falsche Fortschreitungen werden auch durch eingeschobene Pausen nicht aufgehoben.

## Aufgaben:

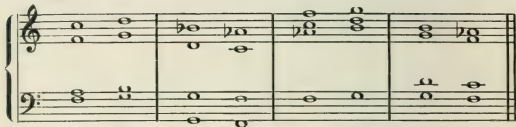
18.  $\frac{2}{2}$  D T |  $^0$ S T | D .. | T ||
19.  $\frac{4}{4}$   $\overset{0}{T}$  D  $\overset{0}{T}$  |  $^0$ S  $\overset{0}{T}$  | D  $\overset{0}{T}$  D |  $\overset{0}{T}$  ||
20.  $\frac{4}{4}$  T  $^0$ S T D | T  $^0$ S T | D T  $^0$ S T D | T ||
21.  $\frac{3}{4}$  D T D |  $^0$ S T  $^0$ S | T D T  $^0$ S | T D | T  $^0$ S T | D T D T |  
D T  $^0$ S T | D T ||
22.  $\frac{4}{4}$   $\overset{0}{T}$  D .. |  $\overset{0}{T}$  . . . . | D ..  $\overset{0}{T}$  . . . . | D  $\overset{0}{T}$   $^0$ S |  $\overset{0}{T}$  ..  $^0$ S |  
 $\overset{0}{T}$  ..  $^0$ S . . . . |  $\overset{0}{T}$  ||
23.  $\frac{3}{2}$  T  $^0$ S T | D .. | T D T |  $^0$ S | T  $^0$ S . . . . | T D . . . . |  
T D .. | T ||
24.  $\frac{2}{2}$   $\overset{0}{T}$  D |  $\overset{0}{T}$  D |  $\overset{0}{T}$   $^0$ S |  $\overset{0}{T}$  D |  $\zeta$   $\overset{0}{T}$  D  $\overset{0}{T}$  |  $^0$ S  $\overset{0}{T}$   $^0$ S |  $\overset{0}{T}$  D  $\overset{0}{T}$  |  
 $^0$ S  $\overset{0}{T}$  ||
25.  $\frac{2}{4}$   $\overset{0}{T}$  D  $\overset{0}{T}$  |  $^0$ S  $\overset{0}{T}$  | D  $\overset{0}{T}$  D |  $\overset{0}{T}$  .. |  $^0$ S  $\overset{0}{T}$  .. | D  $\overset{0}{T}$  .. |  $^0$ S .. |  
 $\overset{0}{T}$  | D .. |  $\overset{0}{T}$  ||
26. bis 30.

## § 3. Die Verbindung der Dominanten der reinen und harmonischen Systeme miteinander.

Die Tonika, in Dur wie in Moll, hat mit jeder der Dominanten einen Ton gemeinjam. Selbst wenn dieser gemeinsame Ton nicht in derselben Stimme liegen bleibt, sind alle Führungen ohne Schwierigkeit herzustellen. Die Folge dieser Akkorde hat, der nahen Verwandtschaft wegen, etwas außerordentlich Natürliches. Ganz anders verhält es sich, wenn D mit S,  $D^0$  mit  $^0$ S, D mit  $^0$ S und in umgekehrter Folge S mit D,  $^0$ S mit  $D^0$ ,  $^0$ S mit D in Verbindung tritt. Fehlt doch hier das Bindeglied des gemeinsamen Tones. Den Stimmen bleibt mithin nur die Möglichkeit, nach den nächstliegenden Tönen des neuen Klanges weiterzuschreiten.

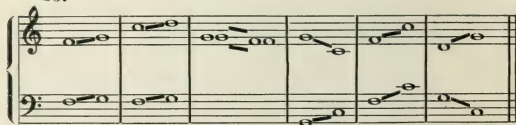
Man müßte demnach scheinbar bei den Verbindungen folgendermaßen verfahren:

37.



Damit hätte man aber Stimmenfortschreitungen gebildet, welche für die Übungen in der Harmonielehre wie denn auch in den meisten Fällen für den freien Satz unzulässig sind. Bei Klangwechsel dürfen zwei Stimmen, welche Anspruch auf Selbständigkeit zu machen haben, nicht von Primen zu Primen, von Quinten zu Quinten, von Oktaven zu Oktaven gehen, gleichgültig ob es sich dabei um gerade Bewegung oder um Gegenbewegung handelt. Die Entfernung über eine Oktave rechnet wie diejenige innerhalb derselben.

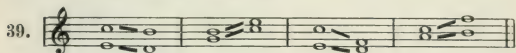
38.



Stimmenbewegungen der vorstehenden Art sind im vierstimmigen Satze verboten. Als Grund des Verbotes, in Primen, Quinten oder Oktaven weiterzuschreiten ist anzugeben, daß die gleichartige Bewegung dieser in der Verschmelzung sehr nahestehenden Intervalle die Selbständigkeit der Stimmen gefährdet.

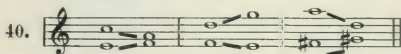
In jedem mehrstimmigen Satze unterscheidet man drei Bewegungsarten:

## 1. Die gerade Bewegung:



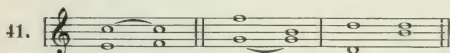
Dieselbe entsteht, wenn zwei Stimmen in ein und derselben Richtung weiterstreiten oder springen.

## 2. Die Gegenbewegung:



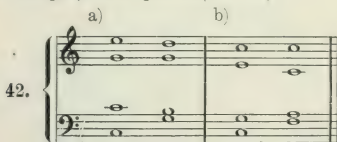
Während eine der Stimmen nach oben geht oder springt, geht oder springt die andere nach unten.

## 3. Die Seitenbewegung:



Eine der Stimmen behält ihren Platz; die andere geht oder springt weiter.

Im mehrstimmigen Satz erscheinen meist verschiedene Bewegungsarten zu gleicher Zeit. Nicht selten treten sogar alle drei Möglichkeiten gemeinjam auf.

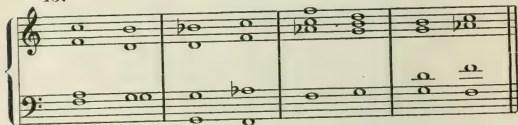


In Nr. 42a) gehen Sopran und Tenor in gerader Bewegung, diese beiden Stimmen gegen den Baß in Gegenbewegung, alle Stimmen zum Alt in Seitenbewegung. Und ebenso in Nr. 42 b): Baß und Tenor in gerader Bewegung,

beide Stimmen zum Alt in Gegenbewegung, die drei unteren Stimmen zum Sopran in Seitenbewegung.

Das einfachste Mittel zur Vermeidung der falschen Fortschreitungen ist die Gegenbewegung. Die in Nr. 37 wiedergegebenen Klangfolgen sind durch Führung der oberen Stimmen in Gegenbewegung gegen den Baß wie folgt richtigzustellen.

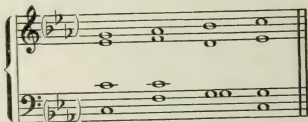
43.



Da es sich in allen diesen Fällen nur um die rein harmonische Verbindung handelt, ist die Gegenbewegung für alle Stimmen gegen den Baß ohne jede Mühe möglich. Nun können aber Fälle eintreten, bei denen sich die Gegenbewegung nicht ohne weiteres bewerkstelligen läßt.

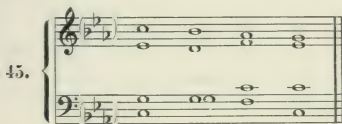
Das letzte Stück der Tonleiter, C-Dur oder C-Moll, die Tonfolge g a h c resp. g a s b c soll mit T S D T resp. T ° S D ° T harmonisiert werden. Das kann schwer anders als folgendermaßen geschehen:

44.

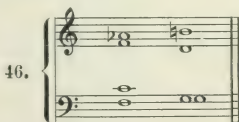


Dieses Mal ist bei der Folge Subdominante Dominante nur in zwei Stimmen die Gegenbewegung zum Baß verwendet. Die dritte Stimme schreitet mit ihm in gerader

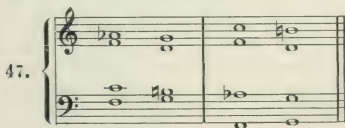
Bewegung weiter. Auch die Abwärtsbewegung dieser Tonfolge erfordert eine sehr vorsichtige Handhabung in der Harmonisierung.



Treten  $^{\circ}$ S und D in Verbindung, so ist der Schritt von der III des ersten zur 3 des zweiten Akkordes zu vermeiden. Die beiden Terztöne bilden miteinander das Intervall der übermäßigen Sekunde. In der Melodie bei Wechsel des Klanges wirkt dasselbe fast stets ungünstig. Von den Tönen as und h in C-Dur wie in C-Moll verlangt as nach g, h nach c geführt zu werden. Der Leittonschritt ist das Gegebene. Ein direktes Verbinden dieser Terztöne miteinander hat darum etwas Unnatürliches.



Auch in diesem Fall sucht man die unsängliche Fortschreitung durch Gegenbewegung zu vermeiden.



Das Prinzip der Führung in Gegenbewegung soll den Schüler nicht hindern, nach wie vor die Übergänge zu den nächstliegenden Tönen zu bevorzugen. Gewiß sind Sprünge bei Klangwechsel in der Praxis häufig und von guter Wirkung. Doch erfordert die Einführung derselben Sicherheit in der Behandlung der Klangverbindungen. Es wird sich auch zeigen, daß bei Verwendung der Umstellungen der Dreiklänge den Oberstimmen dann Sprünge frei stehen, wenn sich der Baß mehr schrittweise bewegt.

Sprünge, welche bei Verbindung der Dreiklänge in der Grundstellung am leichtesten in Frage kommen können, sind diejenigen der Terztöne. Bei der Folge T S,  $\overset{0}{T}^{\circ}S$ , D T,  $D^{\circ} \overset{0}{T}$  ist nachstehende Stimmführung keineswegs ausgeschlossen.

48. a) b)

Stehen  $\overset{0}{T}$  und D nebeneinander, so wirkt selbst hier der Übergang von III zu 3 nicht ungünstig. Das verminderte Intervall ist melodisch gut, gesanglich leicht zu intonieren.

In den nun zu bearbeitenden Aufgaben müssen die Dominanten der reinen wie harmonischen Systeme gleichmäßig Berücksichtigung finden. Der Schüler wähle bei den Arbeiten, in denen die Akkorde seiner Bestimmung unterliegen, zwischen den verschiedenen Möglichkeiten nach Gutdünken aus.



## Aufgaben:

31.  $\frac{2}{2}$  T | S D | T ||
32.  $\frac{4}{4}$   $\overset{0}{T}$  D<sup>0</sup> °S |  $\overset{0}{T}$  ||
33.  $\frac{3}{4}$  D T | °S D | T ||
34.  $\frac{3}{2}$  D<sup>0</sup> | °S  $\overset{0}{T}$  .. | D<sup>0</sup> D<sup>+</sup> | °S . . . |  $\overset{0}{T}$  ||
35.  $\frac{2}{2}$  T D | T S | D .. | T | L S D | T S D | T .. S D | T ||
36.  $\frac{3}{4}$  D<sup>0</sup> °S |  $\overset{0}{T}$  .. | D<sup>0</sup> °S |  $\overset{0}{T}$  | °S  $\overset{0}{T}$  D<sup>0</sup> | °S  $\overset{0}{T}$  | D<sup>0</sup> °S .. |  $\overset{0}{T}$  ||
37.  $\frac{4}{4}$  T D T .. | D °S D | T . . . | °S D T | D .. °S D | T D T °S | D T °S D .. | T ||
38.  $\frac{2}{4}$   $\overset{0}{T}$  D |  $\overset{0}{T}$  °S D | °S . . . |  $\overset{0}{T}$  . . . | °S D  $\overset{0}{T}$  °S | D  $\overset{0}{T}$  .. | °S D .. |  $\overset{0}{T}$  ||
39.  $\frac{3}{4}$  T S D | T D S | D T D | T S D | T .. S D | T S { | D S D .. | T ||
40.  $\frac{3}{4}$   $\overset{0}{T}$  °S |  $\overset{0}{T}$  D<sup>0</sup> | °S  $\overset{0}{T}$  .. | D<sup>+</sup> |  $\overset{0}{T}$  D<sup>0</sup> .. | °S  $\overset{0}{T}$  .. | °S D<sup>0</sup> °S |  $\overset{0}{T}$  ||
41.  $\frac{3}{2}$  T S D | T .. | °S D .. | T D °S | D .. T | °S D | T °S D | T ||
42.  $\frac{2}{4}$   $\overset{0}{T}$  D<sup>0</sup> °S |  $\overset{0}{T}$  D<sup>0</sup> | ♯  $\overset{0}{T}$  °S | ♯ D<sup>0</sup> °S  $\overset{0}{T}$  | D<sup>0</sup>  $\overset{0}{T}$  D<sup>0</sup>  $\overset{0}{T}$  | D<sup>0</sup> ..  $\overset{0}{T}$  D<sup>0</sup> | °S ..  $\overset{0}{T}$  .. | °S  $\overset{0}{T}$  °S .. |  $\overset{0}{T}$  ||
43. bis 49.

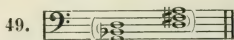
## 2. Kapitel.

**Die Umstellungen der Dreiflänge und ihre Verbindung untereinander.**

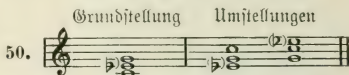
## § 4. Die erste Umstellung (der Sextakkord).

Das Schwerfällige, was den bisherigen Aufgaben anhaftet, begründet sich nicht nur in dem Festhalten an den drei Hauptakkorden, sondern namentlich auch in der aus-

schließlichen Verwendung der Grundstellung derselben. In der Praxis wechselt ununterbrochen Grundstellung mit den Umstellungen der Akkorde ab. Wir benutzen hier die Bezeichnung Umstellung statt der sonst wohl üblichen Umkehrung, weil letzterer Ausdruck irreführend ist. Bedeutet doch eigentlich Umkehrung eine Bildung mit gleichartigen Verhältnissen nur in entgegengesetzter Richtung. Nachstehende Akkorde sind in Wahrheit die Umkehrung voneinander.

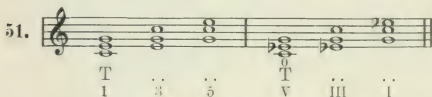


Wenn dreistimmig bei engster Lage der drei Töne eines Dreiklanges der Terzton nicht in der Mitte liegt, sondern der unteren oder oberen Stimme zufällt, dann haben wir es mit einer Umstellung zu tun.



Ein Ton, der in der für die Auffassung und Bezeichnung maßgebenden Stellung, der Grundstellung, als Grundton, Hauptton, Terzton oder Quintton erkannt worden ist, behält diese Bedeutung auch in den Umstellungen bei. Gewiß, es entstehen bei den Umstellungen neue Intervalle. Dieselben sind wohl für die Wirkung, nicht aber für die Auffassung des Akkordes von Wichtigkeit. In Nr. 50 bleibt der Ton c Grundton und Hauptton (wie e Terzton und g Quintton), mag er in der Unter- oder Oberstimme liegen; unter der Voraussetzung, daß der Dreiklang als C-Oberklang gelesen wird. Handelt es sich dagegen um den G-Unterklang, dann bleibt g der Hauptton (wie es der Terzton, c der Grundton), gleichgültig in welcher Stimme er sich befindet.

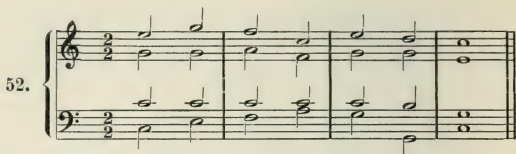
Bei den Funktionszeichen, wie auch bei den Klangbuchstaben, wird die Stellung des Akkordes durch Unterschreiben mit den Intervallzahlen, welchen die Basistöne entsprechen, angegeben.



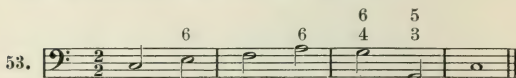
Die 1 des Oberklanges wie die V des Unterklanges kann ausbleiben, d. h. bedarf beim Aufschreiben keiner Berücksichtigung. Es wird ja aber überhaupt das Bestreben sein, den Schüler die Stellungen selbst wählen zu lassen, so daß nur in den Anfangsübungen eine Spezialbezeichnung zur Orientierung verzeichnet werden soll, damit ihm der Weg gewiesen wird, in den Kadenzen die Umstellungen richtig zu nutzen. Hat er deren Bedeutung und Wirkung erfaßt, so wird er einer Nachhilfe gar nicht bedürfen. Er wird selbst das Streben haben, die Wirkungen zu erproben. Musikalisch denken lernen, das ist der Hauptzweck des theoretischen Studiums.

Die Manier der älteren Harmonielehre, alle Dreiklänge von unten nach oben abzuzählen, wird erstens der Bedeutung der Akkorde und ihrer Beziehung zueinander nicht gerecht. Zweitens versagt sie vollkommen bei der akkordlichen Analyse. Drittens fördert sie nicht das musikalische Gestaltungsvermögen, da ein Ausführen von Aufgaben, die in Bearbeitungen bezifferter Bässe bestehen, mit musikalischer Gestaltung so gut wie nichts zu tun hat.

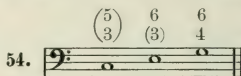
Das Abzählen von unten nach oben ist durch den Generalbass veranlaßt worden, d. h. durch das Abkürzungsverfahren, instrumentale Begleitungen in einer Bassstimme mit überschriebenen Zahlen wiederzugeben. Ein kleiner Satz:



wird in Generalbaßschrift wie folgt abgekürzt:

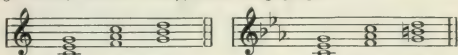


Alle Akkorde werden ohne die Verdoppelungstöne in enger Lage notiert. Bei einem Dreiklang kommen für seine drei Stellungen folgende Zahlen in Frage.



Die in Klammer gesetzten Zahlen bleiben, wenn nicht Versetzungszeichen ihr Auftreten notwendig machen, aus. Gemäß den Zahlen spricht man von einem Sextakkord und einem Quartsextakkord. Ersterer bedeutet stets die erste, letzterer die zweite Umstellung eines Dreiklanges, mag derselbe ein Durdreiklang, ein Molldreiklang, ein vermindelter oder ein übermäßiger Dreiklang sein. Die Dreiklänge, die auf allen Stufen der Tonleiter gebildet wurden, erfuhren eine gleichmäßige Behandlung. In der Schreibweise unterschieden sich lediglich die Stufenzahlen, welche man den Dreiklängen unterschrieb, um dadurch ihre Stellung in der Tonart deutlich zu machen. Für Dur kamen große, für Moll kleine römische Zahlen in Betracht. Durtonarten wie

Durklänge wurden durch große, Molltonarten wie Mollklänge durch kleine Buchstaben angezeigt.

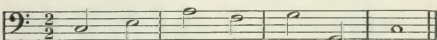
55.   
C: I IV V      c: I IV V

Merkwürdig dabei ist, daß in Dur nur die reine, in Moll nur die harmonische Tonleiter als Grundlage galt.

Wir halten uns hier an die Funktionsbezeichnung und haben eine Aufgabe zur Verwendung der Umjessungen etwa wie folgt zu notieren:

$$\begin{array}{c} \frac{2}{2} \quad T \dots | S \dots | T D | T || \\ \quad \quad 1 \ 3 \quad 3 \ 1 \quad 5 \ 1 \quad 1 \end{array}$$

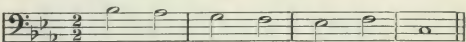
Das erfordert in C-Dur nachstehenden Baß:

56.   
T .. S .. T D T

Und gleicherweise ist nach der Funktionsreihe in Moll:

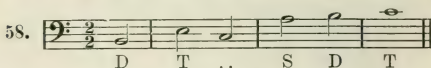
$$\begin{array}{c} \frac{2}{2} \quad D^0 \ ^0S | \overset{0}{T} \ ^0S | \overset{0}{T} \ ^0S | \overset{0}{T} || \\ \quad \quad III \ III \ I \ V \ III \ V \ V \end{array}$$

für die Tonart C-Moll im Baß wie folgt zu schreiben:

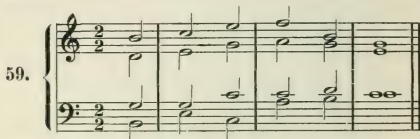
57.   
D<sup>0</sup> <sup>0</sup>S <sup>0</sup>T <sup>0</sup>S <sup>0</sup>T <sup>0</sup>S <sup>0</sup>T

Die Dreiklangslage mit der Terz im Baß, die Terzstellung, der Sextakkord, kann mit Ausnahme der wirklichen Schlüsse die Grundstellung erzeugen oder ihr nachschlagend folgen. Der Baßton dieser Umjessung, die Terz des ursprünglichen Dreiklanges, wird zunächst nur im Falle des Nachschlagens verdoppelt. Der Grundton und dessen Quinte in der Grundstellung bleiben auch in der Umjessung die eigentlich verdopplungsfähigen Töne.

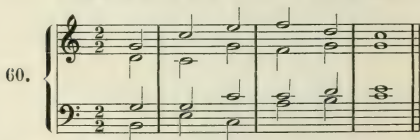
Der Baß Nr. 58, dem die Funktionen beigegeben sind:



ist demnach keinesfalls, wie es Nr. 59 zeigt, auszuführen:

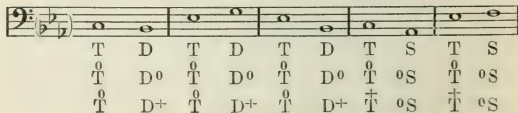


Sein Aussehen muß sich vielmehr wie folgt gestalten:



Nun gilt es zunächst Übung in der Verbindung dieser Umstellungen zu erhalten. Zu diesem Zweck ergänze man die Bässe unter Nr. 61 nach den untergeschriebenen Funktionen zum vierstimmigen Satz. Wie die Funktionen angeben, können dabei die reinen wie die harmonischen Systeme in Dur und Moll in Frage kommen. Die Stimmführung wird dadurch nicht beeinflusst werden.

61.



T S S D S D S D

$\overset{0}{T}$   $\overset{0}{S}$   $\overset{0}{S}$   $D^0$   $\overset{0}{S}$   $D^0$   $\overset{0}{S}$   $D^0$

$\overset{0}{T}$   $\overset{0}{S}$   $\overset{0}{S}$   $D^+$   $\overset{0}{S}$   $D^+$

Als Beispiel, in welcher Weise die Vorübungen hier anzustellen sind, bringt Nr. 62 die erste dieser Verbindungen in den mannigfaltigsten Lagerungen der oberen Stimmen. Dabei wird zu beobachten sein, daß gerade dann, wenn wie hier, der Baß sich schrittweise bewegt, die oberen Stimmen Sprünge ausführen können. Im wesentlichen werden das diejenigen Sprünge sein, welche in den bisherigen Übungen für den Baß charakteristisch waren: Quinten- und Quartensprünge.

62.

The first system shows a treble staff with notes G4, A4, B4, C5, D5, E5 and a bass staff with notes G2, A2, B2, C3, D3, E3. The second system shows a treble staff with notes G4, A4, B4, C5, D5, E5 and a bass staff with notes G2, A2, B2, C3, D3, E3. The third system shows a treble staff with notes G4, A4, B4, C5, D5, E5 and a bass staff with notes G2, A2, B2, C3, D3, E3.



Dementsprechend sind nun die acht anderen Folgen aus Nr. 61 unter Berücksichtigung aller nur möglichen Anfangslagen auszuscheiden. Dadurch wird der Schüler einigermaßen Blick für die Stimmführung bei Einführung der ersten Umstellung erhalten.

In Nr. 62 sind Terzverdoppelungen grundsätzlich vermieden. Der Schüler tut gut, dieselben zunächst nicht zu schreiben. Sie kommen aber unter bestimmten Voraussetzungen vor. Und zwar dann, wenn im Bass der Terzton dem Grundton nachschlägt. Behält doch häufig diejenige Stimme, welche bei der Grundstellung den Terzton inne hatte, denselben auch in der Umstellung bei (Nr. 63 a), wenn auch ebensogut ein Wechsel in den oberen Stimmen zulässig erscheint (Nr. 63 b).

a)

63.

b)

Terzverdoppelung ist ferner stets gut, wenn die Stimmen in Gegenbewegung auf den Terzton kommen und in derselben von ihm weiterschreiten.

64.

Besitzen die Terztöne innerhalb der Tonleiter keine Leittonfortschreitung, wie das bei der 3 der  $^+S$  und der III der  $D^0$  der reinen Systeme der Fall ist, so sind sie überhaupt gegen Verdoppelung weniger empfindlich.

65.

Zum Schluß hängt die Berechtigung dieser oder jener Klangdarstellung aber von der ganzen Umgebung im Satz ab. Diese Umgebung bestimmt auch die freiere Führung von Stimmen. Sprünge in Quartan, Quinten, Sexten, ja sogar Septimen, die an sich in der einfachen Übungsdarstellung der Akkorde zwecklos erscheinen, können aus melodischen Gründen zur Notwendigkeit werden. Es sei aber nochmals betont, daß für den Fall solchen Springens in der Oberstimme, in den unteren Stimmen oder wenigstens in einer derselben Sekundfortschritt zu beobachten sein wird. Auch stehen dann die Verbindungen meist im Zeichen der Gegen- und Seitenbewegung.

66.

In den Aufgaben Nr. 50 bis 61 gelangt die erste Umstellung des Dreiklanges zur Verwendung. Sie wird in den Funktionsbeispielen durch 3 oder III gefordert. In den Aufgaben 58 bis 61, für welche der Schüler freie Wahl der Stellungen hat, versuche er die Umstellung so anzubringen, daß sie natürlich wirkt.

Aufgaben:

$$50. \frac{2}{3} \text{ T } | \text{ S } \underset{3}{\text{D}} | \text{ T } \dots \underset{3}{\text{S}} | \text{ D } \dots | \text{ T } ||$$

$$51. \frac{3}{4} \text{ T } \underset{3}{\text{S}} \underset{3}{\text{D}} | \text{ T } \dots | \underset{3}{\text{S}} \underset{3}{\text{D}} | \text{ T } ||$$

$$52. \frac{2}{2} \overset{0}{\text{T}} \overset{0}{\text{S}} | \overset{0}{\text{T}} | \overset{0}{\text{S}} \dots | \overset{0}{\text{T}} ||$$

III      III      III

$$53. \frac{2}{4} \overset{0}{\text{T}} \text{ D } | \overset{0}{\text{T}} | \overset{0}{\text{S}} \underset{III}{\text{D}} \dots | \overset{0}{\text{T}} ||$$

III      III      3

$$54. \frac{3}{4} \text{ T } \underset{3}{\text{D}} \underset{3}{\text{T}} | \underset{3}{\text{S}} \underset{3}{\text{D}} | \underset{3}{\text{T}} \underset{3}{\text{D}} | \text{ T } | \underset{3}{\text{T}} \underset{3}{\text{S}} | \underset{3}{\text{D}} \underset{3}{\text{T}} | \underset{3}{\text{D}} \underset{3}{\text{S}} \underset{3}{\text{D}} | \text{ T } ||$$

$$55. \frac{2}{2} \underset{3}{\text{D}} | \overset{0}{\text{T}} \dots | \overset{0}{\text{S}} \underset{III}{\text{D}} | \overset{0}{\text{T}} \underset{III}{\text{D}} \overset{0}{\text{T}} | \overset{0}{\text{S}} \dots | \overset{0}{\text{T}} \dots | \underset{III}{\text{D}} \overset{0}{\text{S}} | \underset{III}{\text{D}} \dots | \overset{0}{\text{T}} ||$$

III      III      III      III      III      III      III      III

$$56. \frac{6}{8} \underset{3}{\text{T}} \underset{3}{\text{D}} \underset{3}{\text{T}} | \underset{3}{\text{S}} \underset{3}{\text{D}} \underset{3}{\text{T}} | \underset{3}{\text{D}} \underset{3}{\text{T}} \underset{3}{\text{S}} | \underset{3}{\text{T}} \dots \underset{3}{\text{D}} \dots | \overset{0}{\text{T}} \overset{0}{\text{S}} | \underset{III}{\text{T}} \underset{3}{\text{S}} \underset{3}{\text{T}} \overset{0}{\text{S}} \dots |$$

T S D \dots | T \dots ||

3      3      3      3      3      III      3      3

$$57. \frac{2}{2} \overset{0}{\text{T}} \text{ D } | \overset{0}{\text{T}} \overset{0}{\text{S}} \dots | \underset{III}{\text{D}} \dots | \overset{0}{\text{T}} \dots | \underset{III}{\text{D}} \overset{0}{\text{T}} | \overset{0}{\text{S}} \dots | \underset{III}{\text{D}} \dots \dots | \overset{0}{\text{T}} ||$$

III      III      3      III      3      III      3

58. bis 61.

§ 5. Die zweite Umstellung (der Quartsextakkord).

Die zweite Umstellung des Dreiklanges erfordert besondere Vorsicht in der Behandlung. Ohne Zweifel besteht in der Wirkung ein Unterschied zwischen der 2. Umstellung des Ober- und der 2. Umstellung des Unterklanges. Liegt doch bei letzterer der Hauptton in der untersten Stimme. Infolgedessen muß hier die Wirkung befriedigender, abschließender sein. Die Literatur zeigt uns auch Beispiele davon, daß Musikstücke in dieser Klanglage abschließen

(Beethoven A-Dur-Symphonie, 2. Satz). Am häufigsten freilich wird in der Kadenz die 2. Umstellung des Dreiklangs in Dur wie in Moll gleichartig behandelt. Der Eintritt des Ober- wie des Unterklanges in der 2. Umstellung erweckt zunächst, namentlich auf schwerer Zählzeit das Gefühl der vollkommenen Kadenz. Daher kommt es wohl auch, daß die 2. Umstellung gegenüber der 1. Umstellung und Grundstellung seltener auftritt; allerdings leisten nur wenige Musikstücke vollständig auf sie Verzicht.

Nach der Anordnung in der Generalbasschrift,  $\frac{6}{4}$  über dem Bass, wird diese 2. Umstellung des Dreiklangs Quartsextakkord genannt.

Am wenigsten auffällig ist die Wirkung der 2. Umstellung des Dreiklangles, wenn sie im Nachschlag auf die Grundstellung oder die 1. Umstellung folgt.

67.

Example 67 shows a musical cadence. The first system is in 2/2 time, with a treble clef and a bass clef. The treble staff contains two chords: a D major triad (D, F#, A) and a D major triad (D, F#, A). The bass staff contains two chords: a D major triad (D, F#, A) and a D major triad (D, F#, A). The second system is in 3/4 time, with a treble clef and a bass clef. The treble staff contains two chords: a D major triad (D, F#, A) and a D major triad (D, F#, A). The bass staff contains two chords: a D major triad (D, F#, A) and a D major triad (D, F#, A).

Aber auch im Durchgang, auf der leichten Zählzeit, ist der Eindruck der Stellung durchaus natürlich.

68.

Example 68 shows a musical cadence. The first system is in 2/2 time, with a treble clef and a bass clef. The treble staff contains two chords: a D major triad (D, F#, A) and a D major triad (D, F#, A). The bass staff contains two chords: a D major triad (D, F#, A) and a D major triad (D, F#, A). The second system is in 3/4 time, with a treble clef and a bass clef. The treble staff contains two chords: a D major triad (D, F#, A) and a D major triad (D, F#, A). The bass staff contains two chords: a D major triad (D, F#, A) and a D major triad (D, F#, A).

Seltener ist der Quartsextakkord als einzige Klangdarstellung im Gebrauch. Nicht richtig ist es aber, zu be-

haupte, daß er dazu nicht verwendungsfähig sei. Sind die Wirkungen hier auch sonderbarer, so liegt doch kein Grund vor, auf sie Verzicht zu leisten. Namentlich bei Verbindung von Akkorden der übergreifenden Systeme, d. h. von ferner liegenden Verwandtschaften kann ein sehr günstiger Eindruck erzielt werden. Aber auch bei den Hauptklängen sind Möglichkeiten seiner Verwendung vorhanden.

69.

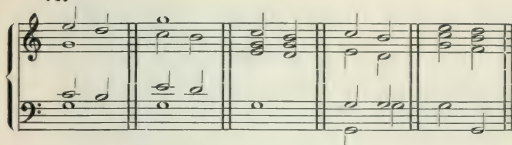
Die Praxis macht von dem Quartsextakkord den ausgiebigsten Gebrauch in der Kadenz. Da tritt er, in Dur wie in Moll, im vorletzten, leichten Takt als Wechselklang vor der Dominante auf.

70.

Die Dominantbedeutung wiegt hier vor. Der Baßton des Quartsextakkordes erscheint als der Hauptton und wird verdoppelt. Die scheinbare Umstellung der T ist in solchem Fall nichts anderes als eine D mit Wechseltönen, so daß in den Funktionszeichen geschrieben werden kann:  $D_4^{6\ 5}$ .

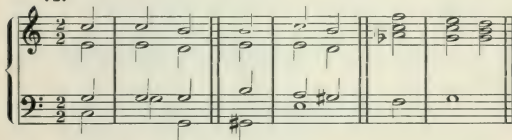
Für diese Folge sind unter Nr. 71 einige der gebräuchlichsten Lagerungen verzeichnet.

71.



Eine gewisse Rücksichtnahme ist bei Einführung des Quartsextakkordes vonnöten. Er ist an sich eine Umstellung der T, bedeutet aber im Zusammenhang einen Wechselklang vor der D. Mithin wird es seiner Wirkung schaden, wenn ihm die T oder D vorausgeht, während er sich sehr günstig an die S oder <sup>o</sup>S anschließt.

72.



Erwähnt sei, daß jedoch, wenn auch in seltenen Fällen, der Quartsextakkord ebenso als Wechselklang vor der Subdominante erscheint. Dann kann ihm natürlich T oder D vorausgehen.

73.



Jetzt muß im Quartsextakkord die Quarte verdoppelt werden, weil sie gerade zum konsonnierenden Ton wird.

Wenn Quarte und Sexte im Quartsextakkord auch die Wechselföne vor Terz und Quinte sind, so wird doch nicht immer ein schrittweises Weitergehen zu diesen Tönen verlangt. Fortführungen im Sinne der nächstfolgenden Verbindungen sind durchaus normal.

74.

Die Dominante tritt sogar in einer Umstellung auf.

75.

Trotz der scheinbaren Engherzigkeit in der harmonischen Folge besteht nicht geringe Weitherzigkeit in der Stimmführung.

Vorsicht ist aber zuerst stets bei der Bildung der Kadenz geboten. Schüler, die nicht genügenden musikalischen Feinsinn haben, verwenden den Quartsextakkord so leicht an falscher Stelle. Wie sinnlos wäre es beispielsweise, zu dem c. f. Nr. 76 die Stellungen zu wählen, die Nr. 77 zeigt.

76.

T      D      T      S      T      D      T



77.

In dem Satz sind der 2. und 4. Takt die schweren Takte. Wenn nun auf diese Takte die Umstellungen der T fallen, während der 1. und 3. Takt die Grundstellung derselben erhält, so widerspricht das jedem musikalischen Gefühl. Gerade der 2. und 4. Takt als motivisch-schließende sind mit der Grundstellung zu harmonisieren; die Umstellungen fallen den anderen Takten zu. Der Eintritt des Quartsextakkordes zu Anfang des 2. Taktes ist schlecht begründet, da ihm die D vorausgeht. Dann müßte wenigstens die S als Auflösung folgen. Der Quartsextakkord derselben wirkt aber doch nur wieder als der Wechselklang vor der T, da der Baß, was an sich auch nicht sehr günstig ist, von leicht zu schwer auf e bleibt.

Zimmerhin besser wäre es noch gewesen, mit dem Quartsextakkord einzusetzen.

78.

Nicht ganz empfehlenswert ist aber in dieser Lesart die doppelte starke Kadenzierung zu den beiden schweren Takten. Der zweiten Kadenz wird durch die erste die Wirkung entzogen. Es bleibt nun nicht viel anderes übrig, als den kleinen Satz in folgender Weise zu harmonisieren.

79.

So ist eine gute Bewegung des Basses und ferner eine vernünftige Folge in den Stellungen erreicht.

Neben der Bedeutung, welche der Quartsextakkord der Tonika als Wechselklang von der Dominante oder Subdominante im leichten Takt der Kadenz erhält, muß noch von derjenigen gesprochen werden, die er als Wechselklang vor der Tonika im schweren Takt erzielen kann. Auch dann sind die Töne, welche nicht zur Tonika gehören, Wechsel-töne zu ihr. Sie werden nicht verdoppelt.

80.

Nicht nur am Schluß, sondern auch im Verlauf von Sätzen findet sich diese Wechselklangbildung mit guter Wirkung verwendet. So ist zu entnehmen, daß trotz der Einschränkung die bei der Benutzung der 2. Umstellung des Dreiklanges notwendig erscheint, nicht wenige Möglichkeiten gegeben sind, ihn einzuführen. In den ersten Aufgaben, die nach den Funktionszeichen geschrieben werden, ist die 2. Umstellung bei Oberklängen durch eine 5, bei Unterklängen durch eine I unter den Funktionszeichen angedeutet. So wird der Schüler ihre richtige Einführung begreifen lernen und sich danach bei den selbst zu harmonisierenden Aufgaben richten können.

## Aufgaben:

62.  $\frac{2}{2}$  T D |  $\overset{0}{T}$ <sub>3</sub> S |  $\overset{0}{T}$ <sub>5</sub> D | T ||
63.  $\frac{2}{2}$   $\overset{0}{T}$ <sub>III</sub> D<sup>0</sup> |  $\overset{0}{S}$ <sub>III</sub> .. |  $\overset{0}{T}$ <sub>I</sub>  $\overset{0}{S}$ <sub>III</sub> .. |  $\overset{0}{T}$  ||
64.  $\frac{3}{4}$   $\zeta$  T D |  $\overset{0}{S}$ <sub>III</sub> T D | T  $\overset{0}{S}$ <sub>5</sub> T |  $\overset{0}{S}$ <sub>III</sub> T  $\overset{0}{S}$ <sub>V</sub> | T ||
65.  $\frac{4}{4}$   $\overset{0}{S}$ <sub>III</sub> D |  $\overset{0}{T}$ <sub>III</sub> .. |  $\zeta$   $\overset{0}{S}$ <sub>III</sub>  $\overset{0}{T}$ <sub>I</sub>  $\overset{0}{S}$ <sub>V</sub> |  $\overset{0}{T}$ <sub>I</sub> D |  $\overset{0}{T}$  ||
66.  $\frac{2}{2}$  T .. |  $\overset{0}{S}$ <sub>3</sub> D |  $\overset{0}{T}$ <sub>3</sub> D | T .. | D T |  $\overset{0}{S}$ <sub>3</sub> T |  $\overset{0}{S}$ <sub>5</sub> D | T ||
67.  $\frac{3}{2}$   $\overset{0}{T}$ <sub>III</sub> D<sup>0</sup> |  $\overset{0}{S}$ <sub>III</sub>  $\overset{0}{T}$ <sub>I</sub>  $\overset{0}{S}$  |  $\overset{0}{T}$ <sub>III</sub> ..  $\overset{0}{S}$  |  $\overset{0}{T}$ <sub>III</sub> D<sup>0</sup> .. |  $\overset{0}{T}$ <sub>III</sub> D<sup>0</sup> |  $\overset{0}{T}$ <sub>III</sub> D<sup>0</sup>  $\overset{0}{T}$ <sub>III</sub> |  
 $\overset{0}{S}$ <sub>III</sub> ..  $\overset{0}{T}$ <sub>I</sub> |  $\overset{0}{S}$ <sub>I</sub> D<sup>0</sup>  $\overset{0}{S}$  |  $\overset{0}{T}$  ||
68.  $\frac{3}{4}$  T S D | T D T D | T .. S .. | D .. T D T | D S D |  
 $\overset{0}{T}$ <sub>5</sub> D  $\overset{0}{T}$ <sub>3</sub> .. |  $\overset{0}{S}$ <sub>3</sub> .. T D | T ||
69. bis 79.
-

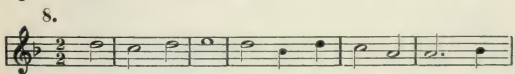
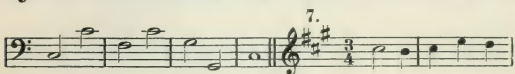
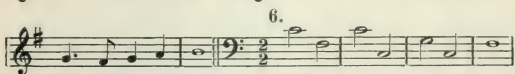
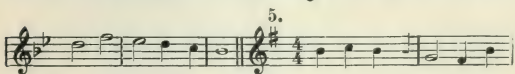
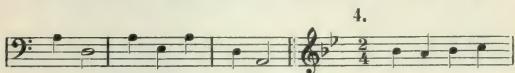
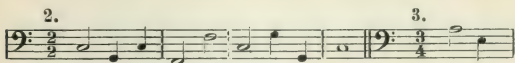
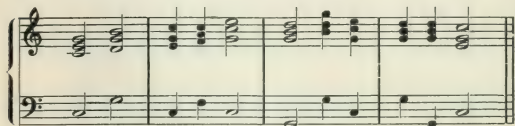
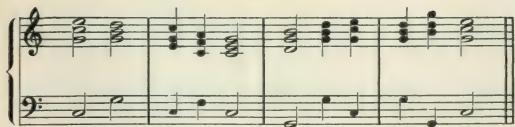
### Aufgaben.

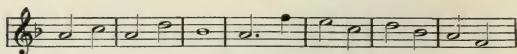
1.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a piano and voice. The piano part is in 2/2 time and consists of two staves. The melody is in the right hand, and the accompaniment is in the left hand. The key signature is one flat (B-flat). The melody starts on a whole note G4, followed by a half note A4, then a half note B-flat4, and finally a whole note C5. The accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a steady eighth-note pattern in the left hand. The voice part is written in a single staff, with the melody starting on a whole note G4, followed by a half note A4, then a half note B-flat4, and finally a whole note C5. The lyrics are "The Rose Tree" and "The Rose Tree".

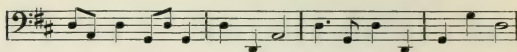
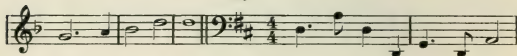
A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff with a grand staff bracket on the left. The music is in 4/4 time, indicated by a 'C' with a vertical line through it. The melody is written in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The key signature has one flat (B-flat). The score consists of four measures. The first measure has a treble staff with a half note G4 and a half note E4, and a bass staff with a half note G2 and a half note E2. The second measure has a treble staff with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, and a bass staff with a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. The third measure has a treble staff with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, and a bass staff with a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. The fourth measure has a treble staff with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, and a bass staff with a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. The score ends with a double bar line.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a piano, with a treble and bass staff. The treble staff contains chords, while the bass staff contains a simple melody. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The melody in the bass staff consists of eighth and quarter notes. The chords in the treble staff are mostly triads and dyads. The score is divided into four measures by vertical bar lines.

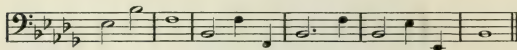
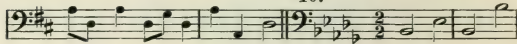




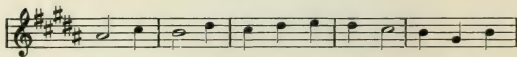
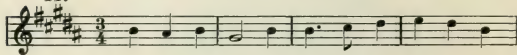
9.



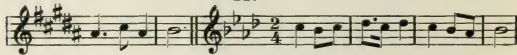
10.



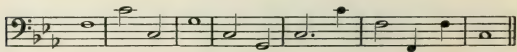
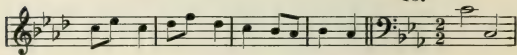
11.



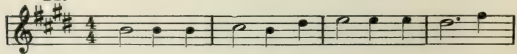
12.

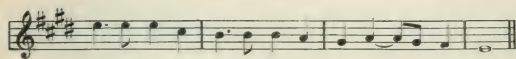


13.

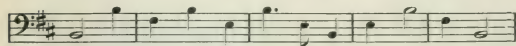
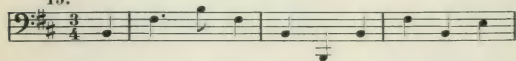


14.

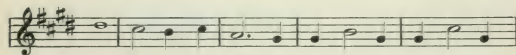
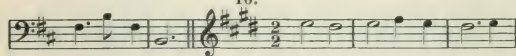




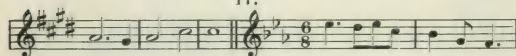
15.



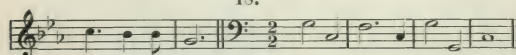
16.



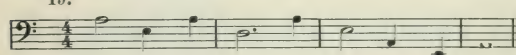
17.



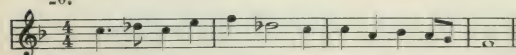
18.



19.

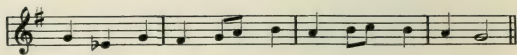


20.

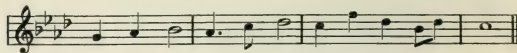
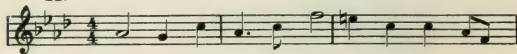


21.

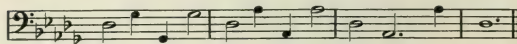
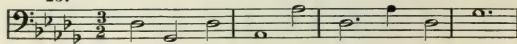




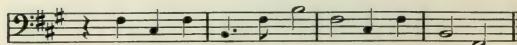
22.



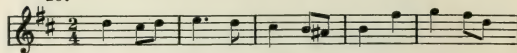
23.



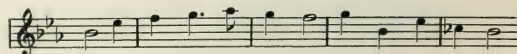
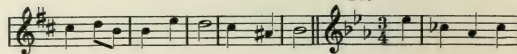
24.



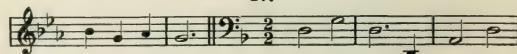
25.



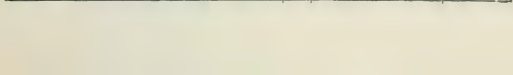
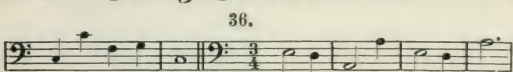
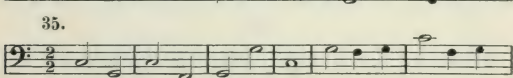
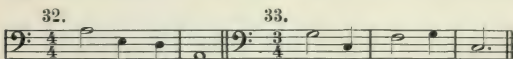
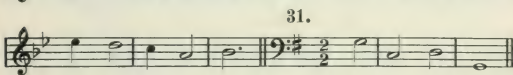
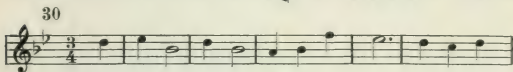
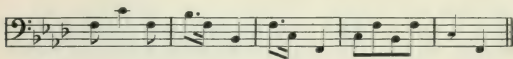
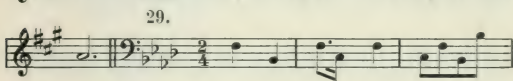
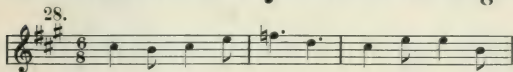
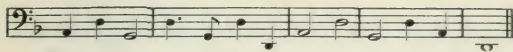
26.



27.

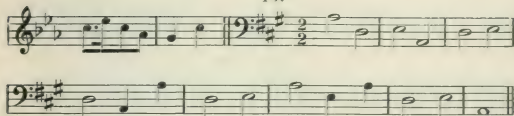




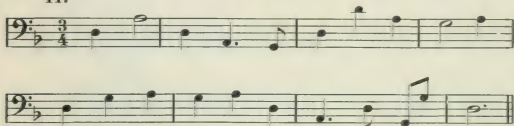




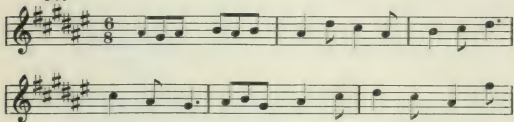
43.



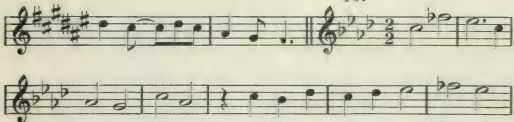
44.



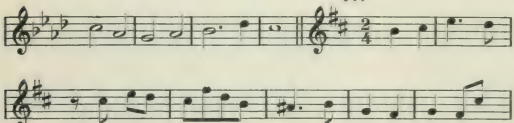
45.



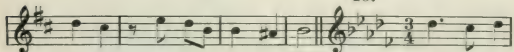
46.

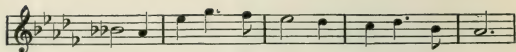


47.

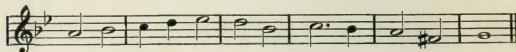
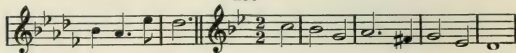


48.



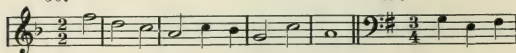


49.

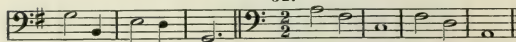


50.

51.

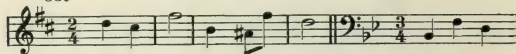


52.

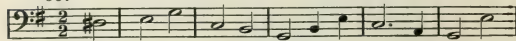


53.

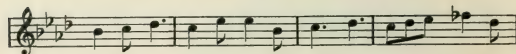
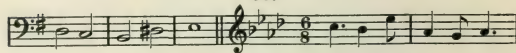
54.



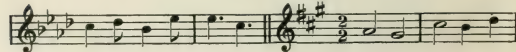
55.

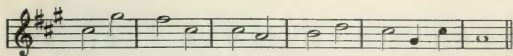


56.

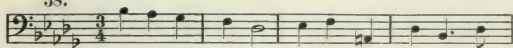


57.





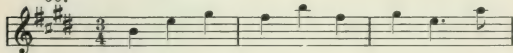
58.



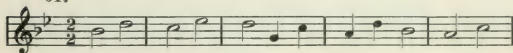
59.



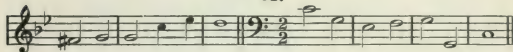
60.



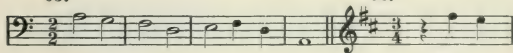
61.



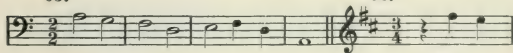
62.



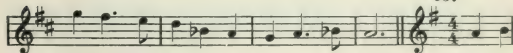
63.



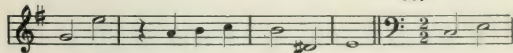
64.

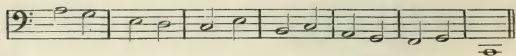


65.

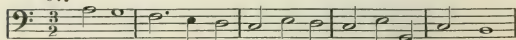


66.

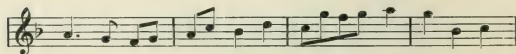
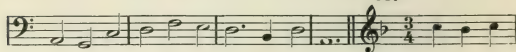




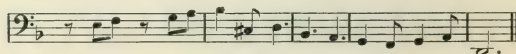
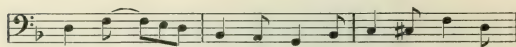
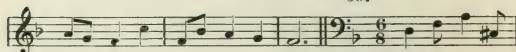
67.



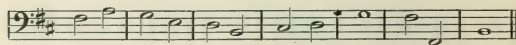
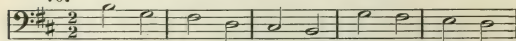
68.



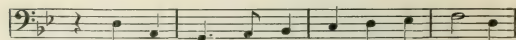
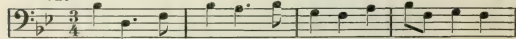
69.



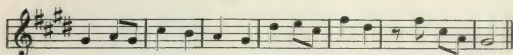
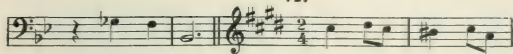
70.



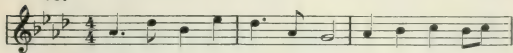
71.



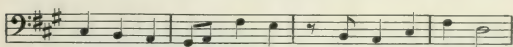
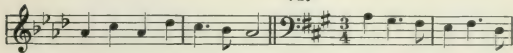
72.



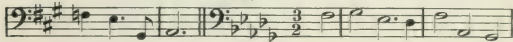
73.



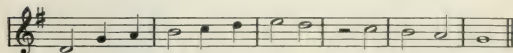
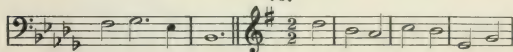
74.



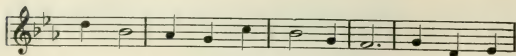
75.



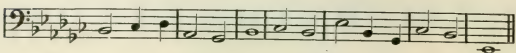
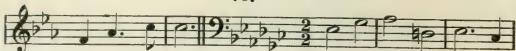
76.



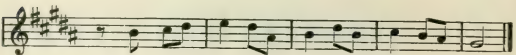
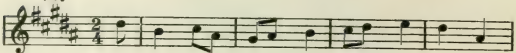
44.



78.



79.













UTL AT DOWNSVIEW



D RANGE BAY SHLF POS ITEM C  
39 14 01 04 11 005 0